А.В. Скобелев

ИЗ ПОИСКОВ ВЫСОЦКОГО

2025

А.В. Скобелев

ИЗ ПОИСКОВ ВЫСОЦКОГО



УДК 821.161.1Высоцкий.06
ББК 83.3 (2Рос-Рус) 6

Скобелев А.В. Из поисков Высоцкого.
– Воронеж: ИМЦ Планета, 2025. – 124 с.
С 44

ISBN 978-5-87930-103-8

Издание содержит избранные работы А.В. Скобелева, ранее публиковавшиеся главным образом в журнале «В поисках Высоцкого» в период с 2011 по 2024 годы.

УДК 821.161.1Высоцкий.06
ББК 83.3 (2Рос-Рус) 6

ISBN 978-5-87930-103-8

Великий зверь искусства,
существо с интуицией зверя,
энергией и бесстрашием зверя,
ловкостью и хитростью зверя.

А.Н. Митта
«Работа с Высоцким»

БОКСЁР ЕВСЕЕВ

Статья С.И. Кормилова «Антропонимика в поэзии Высоцкого: предварительные заметки и материалы к теме» определяет основные типы бытования антропонимов в произведениях интересующего нас автора[1]. К сказанному Сергеем Ивановичем хочется добавить только два момента.

Первый: В. Высоцкий явно любил давать своим персонажам фамилии, образованные от имён (Фомин, Леонов, Сергеев, Полуэктова, Ларин, Изотов, Джонс и т. д.), причём, как представляется, в «мире Высоцкого» таких фамилий относительно прочих типов фамилий значительно больше, нежели в мире реальном. Такие «именные» фамилии могут восприниматься как условные, «ничьи», а потому они широко и традиционно используются в воинских уставах, регламентах служебных переговоров (рядовой Борисов, машинист Леонов, диспетчер Николаева). Сходную функцию (хотя и не всегда) подобные фамилии несут и в произведениях В. Высоцкого.

Второй момент: некоторые антропонимы, которые присутствуют в художественных текстах В. Высоцкого (сейчас мы не говорим об исторических персонах, литературных персонажах и героях посвящений, «песен на случай»), зачастую озорно соотносятся с именами, именами-отчествами, фамилиями и кличками реальных людей-современников, В. Высоцкому как лично знакомых, так и просто ему известных: Нинка, Маринка, Сева, Максим Григорьевич, Евдоким Кириллыч, Гися Моисеевна, Попов, Берёзкин, Кохановский, Черток, Федосеева, Пучинян-Кочерян-Епифан, Шифман, Рабинович, Мамыкин, Сатиков, Суэтин, Вилькин, Дыховичный, Сайко – этот список может быть продолжен. Такие «знакомые» антропонимы чаще появляются в комическом контексте, но встречаются они и в произведениях вполне серьёзных.

Впервые опубликовано: В поисках Высоцкого. 2021. № 44. С. 3 – 6.

[1] См.: Кормилов С.И. Антропонимика в поэзии Высоцкого: Предварительные заметки и материалы к теме // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т. 2. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1999. С. 130 – 142.

В ряду таких произведений, содержащих «знакомые» фамилии, особый интерес представляет «Песня о сентиментальном боксёре» (1966), история создания которой показывает несколько наименований того «дурака / чудака», «здорового чёрта», которому «ни шиша» (привожу в хронологическом порядке их появления): «противник Смирнов мастер ближних боёв» (исходный черновик)[1]; безымянный «противник мой» (итоговые строки этого же черновика)[2]; Евсеев (в приближающейся к беловой рукописи эта фамилия написана поверх зачёркнутого «противник мой»)[3]; Буткеев (первая известная фонограмма была сделана осенью 1966 г.; эта фамилия и осталась в итоговой редакции текста песни).

То есть, работая над произведением, В. Высоцкий (насколько нам известно) рассматривал три варианта фамилий тупых, агрессивных и противных «противников»: Смирнов, Евсеев, Буткеев (+ анонимный «противник»). Первый и третий антропонимы совпадают с фамилиями актёров Театра на Таганке, это Смирнов Юрий Николаевич (р. 1938) и Буткеев Борис Леонидович (1929 – 1988). Судя по некоторым мемуарным свидетельствам, оба в число друзей В. Высоцкого не входили.

Согласно воспоминаниям Л.В. Абрамовой, имя и фамилия Бориса Буткеева появились в песне после того, как того обокрали в Сухуми (июль 1966), где Театр на Таганке находился с гастролями: «В гостинице обокрали Буткеева, причём украли настолько всё, что он приехал в Москву в чужих "вьетнамках", и Володя, для того, чтобы развлечь и утешить его, стал петь не "Борис Евсеев", а "Борис Буткеев", – так это и осталось в песне»[4]. Признаться, такой способ «развлечь и утешить» человека, дав его имя и фамилию тупому неудачнику, представляется довольно странным, но нам сейчас важно и интересно другое.

---

[1] Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают – 17. – Новосибирск: Печатный дом – НСК, 2018. С. 180 – 181.

[2] Там же. С. 182 – 183. И первое известное исполнение, датируемое маем 1966 г.

[3] Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают – 5. – Новосибирск: Вертикаль, 2014. С. 74 – 75.

[4] Абрамова Л.В. Факты его биографии [Интервью и составление В.К. Перевозчикова]. – М.: Россия молодая, 1991. С. 21.

Возможная театральная парадигма песни «про сентиментального боксёра» позволяет в Борисе Евсееве, который (судя по динамике рукописного текста песни и вышеприведённому свидетельству Л.В. Абрамовой) фигурировал в песне ***до*** Бориса Буткеева, увидеть аллюзию на Евсеева Фёдора Васильевича (1911 – 1966), заслуженного работника культуры РСФСР, начальника Управления театров Министерства культуры РСФСР. В.Б. Смехов этого «яростного врага Таганки» человека из «гнезда врагов» назвал «борцом с Любимовым» и «открытым антисемитом», который даже «помер с именем Таганки на устах»[1].

А случилось дело так: 5 или 6 мая 1966 г. состоялось совещание бюро Кировского районного комитета КПСС, где обсуждались итоги работы Театра на Таганке за последние годы. Предполагалось, что на собрании будет поднят вопрос об увольнении Ю.П. Любимова. Ф.В. Евсеев должен был огласить резко критическую позицию министерства культуры РСФСР по отношению к Театру на Таганке.

Э.Е. Михалёва (по информации, полученной ею от Н.Л. Дупака и Ю.П. Любимова) так описывает происходившее на том совещании: «Чиновник приехал на обсуждение в мрачном, подавленном настроении. Он выступал сразу после заслушивания отчёта руководства Таганки о проделанной работе. Через силу поднялся с места. Речь предполагалась стандартная: после формальных слов о заслугах и достижениях театра полагалось перейти к главному – разговору о недостатках, ошибках и грубых идейных просчётах. Евсеев с трудом произнёс первую фразу и замолчал. После долгой паузы сумел сказать несколько слов и неожиданно рухнул на пол. Засуетились, пытались дать нитроглицерин (он нашёлся у Дупака, недавно перенёсшего инфаркт), вызвали "скорую". Бригада медиков по роковому стечению обстоятельств добиралась до места чрезвычайно долго – около 40 минут. Приехавшим врачам оставалось лишь констатировать смерть от сердечного приступа»[2].

---

[1] Таганка – политический театр. Воспоминания В.Б. Смехова в записи Игоря Померанцева (https://www.svoboda.org/a/27942919.html).

[2] Михалёва Э.Е. В границах красного квадрата. – М.: Издательский дом Родионова, 2007. С. 84 – 85.

Можно предположить, что данный неординарный эпизод из истории противостояния и сопротивления Театра на Таганке советским чиновникам от искусства послужил толчком для создания В. Высоцким этой песни, а также получил в ней художественное отражение с финальным: «Лежал он и думал, что жизнь хороша. // Кому хороша, а кому – ни шиша!».

Почему Евсеев потом ушёл из песни? Возможно, свою роль сыграли этические представления (самого В. Высоцкого или – изначально – кого-то из его окружения), рекомендующие с почтением относиться к мёртвым. Или через пару месяцев после смерти Ф.В. Евсеева история его ухода просто утратила былую актуальность с налётом сенсационности? Однако в начале сентября того же года Евсеев в песню неожиданно вернулся – я имею в виду публичное выступление В. Высоцкого, которое предположительно происходило в Центральном доме актёра (Москва)[1]. Если эта песня действительно исполнялась для «театральной» аудитории, то случившаяся на этом выступлении «реанимация» Евсеева была не нечаянной оговоркой, а, скорее всего, вполне оправданной и осознанной акцией.

Кроме того, Фёдор Васильевич Евсеев был, судя по некоторым свидетельствам людей, его знавших, фигурой неоднозначной, не лишённой некоторых положительных качеств. В.С. Розов вспоминает Ф.В. Евсеева как человека, «никогда чиновнически не относившегося к делу, любившего театр горячо и отдавшего ему всю свою жизнь»[2]. «…Он являл собой драматичный пример того, как необходимость жить двойной ложной жизнью превращалась в тяжкий душевный груз. На беглый взгляд, Евсеев выглядел типичным советским управленцем, выполнявшим полагавшиеся по должности обязанности: наставлял уму-разуму деятелей театра, запрещал, наказывал, бранил – словом, управлял. Но при этом любил актёрские компании, дружил со многими театральными людьми. Мир театра с годами становился ему более близким и "своим", чем предполагала должность. Необходимость грубо

---

[1] См.: http://vv.uka.ru/km/russ/page/phonogramm_07/0000--/0063/0_spisok.html

[2] Розов В.С. Удивление перед жизнью. Воспоминания. – М.: АСТ, 2014. С. 256.

вмешиваться в творческую жизнь, творить расправы, наказывать вызывала в нем если не угрызения совести, то огромный душевный дискомфорт»[1]. «Был он прелюбопытной фигурой. Пьяница, бабник, он мог и ошибаться, но всегда был честен. <…> В общем, он был Личностью! Незадолго до его смерти моя знакомая, жившая в Волковом переулке, встречала его. Он шёл, воткнув в карманы своего пиджака ветви деревьев. Где он их наломал? Шёл не человек – сад, и так он себя чувствовал. Может быть, он уже тогда прощался с нашим миром, мелким, ничтожным»[2].

Песня В. Высоцкого откровенно символична и иносказательна – в реальном поединке боксёров тот, кто не наносит удары сопернику, победить не может. Эта песня вообще не о боксе, а о естественном самоуничтожении зла, «о превосходстве избитого, но победившего героя непротивления над самоуничтожительной сущностью активного зла» (С.М. Шаулов). Лишившийся сил и проигравший «здоровый чёрт» из этой «спортивной» песни подобен самострелу Берёзкину или Кощею Бессмертному, умершему «без всякого вмешательства» (если, конечно, дурацкие речи Ивана не считать внешним воздействием), прочей нечисти муромской и заморской, которая «друг друга извела», Кривой и Нелёгкой, самостоятельно сгинувших «от досады, с перепою».

В целом для творчества В. Высоцкого характерна бескомпромиссная ясность в решении нравственных вопросов и сопутствующая ей жёсткость оценок. В этой же песне присутствует если и не сочувствие, то та «сентиментальность», проявляющаяся в отношении лирического героя В. Высоцкого к своему противнику, которая оказалась и в названии песни. Возможно, именно неоднозначность личности Ф.В. Евсеева обусловила смягчённую, относительно сдержанную (хотя в целом, конечно, негативную) характеристику антагониста лирического героя, в окончательной редакции доставшуюся персонажу с иной фамилией.

---

[1] Михалёва Э.Е. В границах красного квадрата. – М.: Издательский дом Родионова, 2007. С. 84.
[2] Симуков А.Д. Чёртов мост. – М.: Аграф, 2008. С. 271.

А похоронен Ф.В. Евсеев, как и было положено советскому чиновнику высокого ранга, на престижном Новодевичьем кладбище (участок 6, ряд 31, могила 8).

РЯДОВОЙ БОРИСОВ

Эта песня примечательна прежде всего (помимо прочих её достоинств и особенностей) как пример характерной для творчества В. Высоцкого точности и «правдивости детали», без понимания которых восприятие всего произведения, адекватное авторскому замыслу, просто невозможно.

В предыдущем очерке говорилось о том, что В. Высоцкий любил давать персонажам своих произведений фамилии, образованные от личных имён: Фомин, Леонов, Сергеев, Полуэктова, Ларин, Изотов, Евсеев и т.д. Рассматриваемая песня исключением не является, а фамилия Борисова в данном случае вполне органично вписывается в ряд фамилий, традиционно используемых в отечественных воинских уставах в качестве условных (лейтенант Михайлов, старший сержант Иванов, ефрейтор Семёнов, рядовой Васильев, рядовой Петров).

В этой песне «уставная» тема является базовой, на её основе выстраивается сюжет произведения. Потому имеет смысл задаться вопросом: а каким таким «уставом» должен был руководствоваться рядовой Борисов? Этот вопрос не будет праздным, поскольку только зная требования и положения этого конкретного устава, нам, может быть, удастся выяснить, «правильно» ли стрелял часовой. Специфика нашего случая состоит в том, что воинские уставы, как всякие своды правил (законов), имеют свой жизненный цикл, изменяются, отменяются, замещаются новыми.

Сразу определим, что В. Высоцкий описывает ситуацию, возможную только в условиях действия Устава гарнизонной и караульной служб Вооружённых Сил СССР, который

Материалы по данной теме ранее публиковались в книге: Скобелев А.В. «Много неясного в странной стране…» III. - Воронеж: Эхо, 2012. С. 124 – 133.

действовал с 1963 по 1975 год, то есть в течение почти шести лет ***до*** создания интересующей нас песни и в течение почти шести лет после её создания. Такое предположение (или даже – заключение) мы можем сделать, обратив внимание на то, что в тексте песни четырежды упоминается предупредительный «выстрел в воздух» (правильнее – «вверх»). Такой выстрел впервые появился именно в уставе 1963 г., – предшествующие ему отечественные уставы караульной службы этого не предусматривали, советский часовой до 1963 г. был обязан сразу применять оружие к нарушителю («постороннему»), если тот неправильно реагировал на его окрик «Стой, стрелять буду»[1].

Чтобы правильно понять ситуацию, в песне представляемую, нам придётся пройти ускоренный курс молодого бойца, изучив основные положения Устава гарнизонной и караульной служб Вооружённых Сил СССР в той редакции, которая была действующей во время написания комментируемой песни[2].

Итак:

1. Для несения караульной службы «наряжаются караулы». Караулом называется вооружённое подразделение, назначенное для охраны и обороны военных объектов.

2. В состав караула назначаются: начальник караула, караульные по числу постов и смен, а при необходимости – помощник начальника караула и разводящие.

Начальник караула – главное лицо в карауле, обычно назначается из военнослужащих, имеющих звание не ниже сержанта, чаще – из офицеров. Разводящий – военнослужащий, расставляющий часовых на посты и снимающий их с постов. Для непосредственной охраны и обороны объектов из состава караула выставляются часовые.

---

[1] См., например: Устав гарнизонной и караульной служб вооружённых сил Союза ССР. – М.: Воениздат, 1955. С. 83 (ст. 173). Данный устав был введён в действие в феврале 1950 г. и отменял Устав гарнизонной службы Красной Армии 1941 г.

[2] Текст приводится по изданию: Устав гарнизонной и караульной служб Вооружённых Сил СССР. – М.: Воениздат, 1966. С. 66 – 132. Далее указываю в тексте только номера статей этого устава, для нас принципиально важных.

3. Часовой обязан не допускать к посту никого, кроме начальника караула, помощника начальника караула, своего разводящего и лиц, которых они сопровождают, а также очередного караульного при самостоятельной смене. При попытках иных лиц проникнуть на пост часовой обязан эти попытки пресекать регламентированным порядком, предусматривающим ведение огня на поражение (ст. 175).

Таким образом, для часового все люди мира делятся на две категории: те, кто имеют право приближаться к его посту, кого часовой должен пропустить на охраняемый пост – и все прочие, кого он должен туда не допустить.

В высоцковедении сложилась традиция называть первых «своими», а вторых – «посторонними»: «Борисов упорно доказывает следователю, что ***принял своего за постороннего***, не разглядев его в тумане»[1]; «По тексту песни мы не сможем определить однозначно, с какими намерениями, к примеру, в охраняемой зоне появился ***посторонний***»[2]. Заметим, что исследователи относят жертву стрельбы Борисова к разным категориям – ***свой*** у В.И. Новикова и ***посторонний*** у А.Е. Крылова. Из этого следует, что «по Новикову» часовой действовал изначально неверно, а «по Крылову», – что он «правильно стрелял».

Сразу определим, воспользовавшись предложенной цивильной и весьма условной терминологией, что в данном случае прав В.И. Новиков: подследственным рядовой Борисов стал исключительно из-за того, что стрелял в **«*своего*»**, – и никак иначе. В противном случае следователь должен был бы не Борисова допрашивать, а выяснять у выжившего «постороннего» (нарушителя) с какими такими злонамерениями тот появился в охраняемой зоне. А Борисову грозила бы не возможность «попасть под трибунал» (военный суд), а совсем наоборот – маячила бы благодарность командования со всеми приятными последствиями.

---

[1] Новиков В.И. В Союзе писателей не состоял. — М.: СП Интерпринт, 1990. С. 126.

[2] Крылов А.Е. Рядовой Борисов и рядовой Банников // Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века: Сборник статей. – Самара: СамГУ, 2001. С. 62.

4. Основной способ различения часовым «своих» и «посторонних» – визуальный, «своих» часовой должен безусловно знать в лицо. Поэтому, согласно Уставу, весь состав караула (включая и его начальника), назначается, как правило, от одной роты (батареи), т.е. относительно небольшого воинского подразделения (обычно до 100 человек), где все друг друга хорошо знают. Когда подходящие к посту визуально опознаны часовым как «свои», он пропускает их без каких-либо грубых вопросов и грозных окриков (ст. 175). А в условиях плохой видимости, когда визуальное опознание людей затруднено или невозможно, Устав предусматривает особый порядок действий часового (ст. 176), к положениям которой, как увидим ниже, и апеллирует рядовой Борисов.

Он начинает изложение своего «дела» именно с того, что погодные условия не способствовали хорошей видимости: «дождь хлестал», «уже стемнело», «туман, темно, на небе тучи», «крикнул в темноту». Обоснование своих действий условиями плохой видимости принципиально важно для Борисова и потому он многократно упоминает эти условия («…дождь, туман и были тучи – // Снова я ***упрямо*** повторял»[1]). Тем самым он обосновывает правильность своих действий по ст. 176, регламентирующей действия часового «в условиях плохой видимости».

В своих показаниях Борисов в целом верно и даже близко к тексту Устава перечисляет последовательность действий часового «по уставу»[2] (упоминавшаяся выше ст. 176): «***В условиях плохой видимости***, когда <…> нельзя рассмотреть

---

[1] А.Е. Крылов публиковал эту строку так: «снова я ***устало*** повторял». Текстологический источник А.Е. Крылов в данном случае (как и в большинстве иных) не указывает. По-видимому, «устало» – это опечатка или ошибка: в известной мне рукописи, авторизованной машинописи и на всех известных фонограммах – **«*упрямо*».** Во всех изданиях, независимых от результатов работы А.Е. Крылова, – «упрямо». А в изданиях, подготовленных Б.И Чаком и В.Ф. Поповым (Высоцкий В.С. Сочинения: В 4 т. Т. 1. – СПб.: Технэкс – Россия, 1992. С. 61), В.И. и О.И. Новиковыми (Высоцкий В.С. Сочинения: В 4 т. Т. 1. – М.: Время, 2008. С. 269) значится, как и у А.Е. Крылова, – «устало», что говорит об очевидной текстологической несамостоятельности указанных публикаций.

[2] Окрик «Кто идёт?» – выстрел в воздух – выстрелил в упор.

приближающихся к посту или к запретной границе, часовой останавливает их ***окриком*** "Стой, ***кто идёт***"», затем (при невыполнении требования остановиться и / или отсутствии ответа) «предупреждает нарушителя ***окриком*** "Стой, стрелять буду" и немедленно вызывает начальника караула или разводящего» (ст. 176).

Далее в той же статье говорится о том, что «если нарушитель не останавливается и пытается проникнуть к охраняемому объекту (на пост) или обращается в бегство, то часовой производит предупредительный ***выстрел вверх***. При невыполнении нарушителем и этого требования часовой применяет по нему оружие». Как видим, Борисов либо не произвёл «второй окрик» («Стой, стрелять буду»), либо просто не упомянул его, как факт несущественный при наличии предупредительного «***выстрела в воздух***»[1].

В свою очередь следователь зрит в корень и копает в правильном направлении. Он подозревает, что Борисов должен был узнать подходившего к нему человека, опознать его как «своего», и, соответственно, не задавать неуместный вопрос «Кто идёт?», возможно, спровоцировавший идущего на неверное поведение. Таким образом получается, что вина Борисова состоит в том, что он «не узнал» своего сменщика, а вина последнего заключается в том, что именно он вёл себя «не по уставу», неверно реагируя на команды и действия часового.

Дополнительную информацию о случившемся мы получаем из слов Борисова о реакции «нарушителя» на его действия: «На первый окрик "Кто идёт?" он стал шутить // На выстрел в воздух закричал: "Кончай дурить!"». Если Борисов не врёт, то поведение этого человека совершенно неадекватно ситуации – так себя может вести либо сумасшедший, либо самоубийца[2], либо, что представляется наиболее вероятным, приятель-друг-товарищ-родственник часового, абсолютно уверенный в его полной человеческой лояльности и совершенно

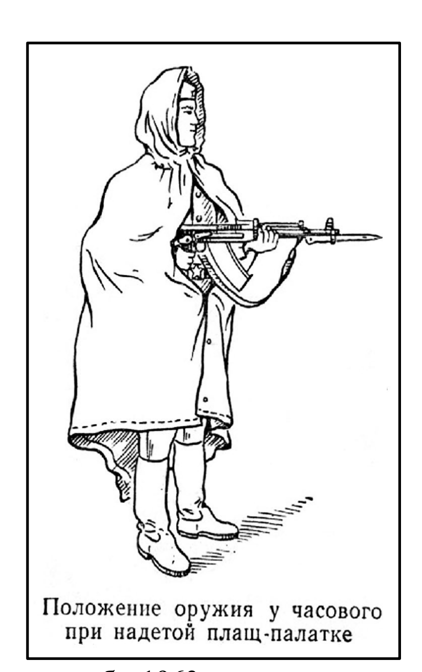
---

[1] Такой выстрел допускался в качестве способа вызова начальника караула, его заместителя или разводящего (ст. 180).

[2] Известны случаи «самоубийства чужими руками» с использованием часовых.

исключающий возможность действий часового «по уставу». А поскольку далее мы узнаём, что тот, в кого стрелял Борисов, жив и, видимо, тоже будет давать показания, постольку мы можем предположить, что Борисов, скорее всего, не врёт.

* * *


Положение оружия у часового при надетой плащ-палатке

И ещё несколько замечаний. Уникальность Устава гарнизонной и караульной служб Вооружённых Сил СССР 1963 г. состоит в том, что помимо впервые введённого им в действие «выстрела вверх», в этом уставе также предусматривалась возможность ***самостоятельной смены часовых***. Т.е. с 1963 по 1975 годы к часовому при определённых условиях могли правомерно подойти без сопровождающих не только начальник караула (или его заместитель) и разводящий, но и «***очередной караульный при самостоятельной смене***». Это означает, что Устав караульной службы 1963 г. разрешал смену часового очередным караульным ***без участия разводящего***, чего не было ни в предыдущих, ни в последующих советских уставах[1]. Только этот Устав 1963 г. разрешал встречу часового и его сменщика (т.е. двух солдат, имеющих в руках оружие, снаряжённое боевыми патронами) в относительно удалённой точке без свидетелей, «глаз в глаз».

---

[1] Вот эта уникальная статья 228: «Часовые, несущие службу в полосе между внешним и внутренним ограждениями, в дальнейшем сменяются по приказанию начальника караула или его помощником самостоятельно по пропуску и отзыву, установленным начальником караула, соблюдая при этом все правила приёма и сдачи постов».

Можно предположить с огромной долей вероятности, что в такой ситуации не только персонаж произведения В. Высоцкого испытал соблазн застрелить своего сослуживца-сменщика «по уставу – правильно». Или даже совсем не по уставу, а попросту, без лишних заморочек, пусть даже и неправильно. Из-за чего с 1975 г. «самостоятельная смена часовых» в советских вооружённых силах была категорически запрещена.

Конечно, общая неопределённость фабульной основы, характерная для этой песни В. Высоцкого (как и для многих других его произведений), не позволяет нам со 100% точностью и уверенностью утверждать, что жертвой Борисова стал именно его сослуживец-сменщик, а не разводящий или даже сам начальник караула, с каждым из которых Борисов теоретически тоже мог «год назад» повздорить в шахте.

Как заметил А.Е. Крылов, подобная месть часового своему начальнику присутствует в новелле А.С. Грина «История одного убийства» (1910), в которой рассказывается о том, как часовой получает и использует «возможность безнаказанно убить неприятного, оскорбившего его человека»[1]. А.Е. Крылов и А.В. Кулагин даже считают, что сюжет песни В. Высоцкого «***восходит***» к упомянутому рассказу А. Грина[2], поскольку «конфликт подан Высоцким в абсолютно очищенном от посторонних деталей виде»[3].

Скорее всего, в этом произведении В. Высоцкого действительно нет «посторонних деталей» (как и в любом высококачественном художественном произведении), однако имеющиеся детали очень значимы, поскольку обеспечивают привязанность изображённой ситуации к конкретным реалиям жизни советской армии 1960-х годов. И мы можем предположить, что именно к ней в первую очередь ***восходит*** сюжет песни.

---

[1] См.: Крылов А.Е. Рядовой Борисов и рядовой Банников // Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века: Сборник статей. – Самара: СамГУ, 2001. С. 60 – 65.

[2] Крылов А.Е., Кулагин А.В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни. Комментарий к песням поэта. – М.: Булат, 2010. С. 157.

[3] Крылов А.Е. Рядовой Борисов и рядовой Банников. С. 62.

Короче говоря, мне представляется более вероятным то, что у этой песни не литературные, а очень крепкие жизненные корни и сюжет её (скорее всего) ***«восходит»*** к рассказу какого-то очевидца о схожей и вполне реальной жизненной коллизии (либо, например, к материалам судебной практики, подробно эту коллизию отразившим).

А за всеми достаточно тонкими деталями изображённого нарратива маячат главная мысль и «идея» песни, выраженные в словах Борисова: «Счастие моё, что оказался он живучим».

Но в чём же, собственно, «счастие» несостоявшегося убийцы, пытавшегося «по уставу» убить неприятного ему человека? В том ли, что эта живучесть жертвы влечёт для него смягчение наказания (или вообще освобождает от наказания, если «недострелённый» сослуживец подтвердит правдивость рассказа Борисова), или в том, что не осквернилась все же душа рядового Борисова тягчайшим грехом?

Как некогда заметил С.М. Шаулов, «эта фраза о "счастии", брошенная героем как бы невзначай, – на самом деле главная. Не случайно в ней вдруг выпрыгивает в речи героя совершенно чужая ей, как оговорка, эта освящённая поэтической традицией архаичная форма слова: "***счастие***"»[1].

---

[1] Скобелев А.В., Шаулов С.М. Наш Высоцкий. Работы разных лет. – Уфа: ARC, 2012. С. 72 – 73. П.Е. Фокин отметил, что эта строка («Счастие моё, что оказался он живучим») – ещё есть «характерный для Высоцкого приём перевёртывания речевого штампа и обновления его смысла (ср.: "Его счастье, что остался жив!" или "Моё счастье, что остался жив!")». О способах передачи эмоциональном состоянии Борисова, признаках его раскаяния см.: Шпилевая Г.А. О роли повторов в стихотворении В.С. Высоцкого «Рядовой Борисов» // Шпилевая Г.А. Анализ художественного текста: Пособие для студентов филологических факультетов педагогических вузов. – Воронеж – Ярославль: Индиго, 1999. С. 40 – 46).

В. ВЫСОЦКИЙ:
«"КРУГОМ ПЯТЬСОТ" ПЕСНЯ НАЗЫВАЕТСЯ»

У этой песни, созданной в 1972 г., были, как известно, и иные названия: «Дорожная история», «Шофёрская песня», «Дальний рейс», «Далёкий рейс», «Трудный рейс», «В дороге», «Случай на дороге», «Случай на трассе», «МАЗ», «МАЗы» и другие[1].

Интересующее нас словосочетание «кругом пятьсот» повторяется в тексте ранней редакции песни пять раз, в поздней – четыре раза. Из контекста понятно, что данное выражение имеет негативную, как сказали бы лингвисты, коннотацию, поскольку основной (прямой) смысл этого выражения связан с высказыванием субъекта речи о том, что «дорожная история» происходит посередине пути в одну тысячу километров (или около того): «Назад пятьсот, пятьсот вперёд». Такое «кругом пятьсот» провоцирует понимать его и как некий фразеологизм, означающий ***безвыходную*** ситуацию («Ищу я выход из ворот, – // Но нет его, есть только вход…»). Известные мне фразеологические словари, однако, идиому «кругом пятьсот» не знают, не фиксируют.

Замечу попутно, что некоторые высказывания Высоцкого-поэта порой без должного на то основания объявляются устойчивыми выражениями и как таковые иногда воспринимаются даже безусловными профессионалами. Например, журналист газеты «Восточно-Сибирская правда» Ю.С. Сергеева (Караваева) опубликовала материал, в котором о словосочетании «завязать бороду узлом» написала: «известна бытующая семантика этого фразеологизма: "проявлять изрядную наглость, вести себя спесиво, не обращая внимания на

Впервые опубликовано: В поисках Высоцкого. 2021. № 44. С. 7 – 12.

[1] Выступление в Ростове-на-Дону 9 октября 1975 г., автокомментарий В. Высоцкого: «Послушайте такую песню, которую никак не назовёшь. Шутка это или не шутка? Это дорожная история, натуральная дорожная история. Называется она "Он был мне больше, чем родня – // Он ел с ладони у меня"».

окружающих"»[1]. Понимание данного выражения в качестве фразеологизма (т.е. семантически слитного, устойчивого и распространённого словосочетания) представляется весьма спорным, а то и вовсе ошибочным, поскольку обнаружить его вне связи с «Песенкой про Козла отпущения» В. Высоцкого (кроме вышеприведённой публикации Ю.С. Сергеевой) не удаётся. Однако профессор С.А. Кошарная почему-то согласилась с журналистской трактовкой выражения, в качестве фразеологизма якобы бытующего «в языке жителей Восточной Сибири»[2].Чрезвычайно интересно было бы узнать, не отнесла бы С.А. Кошарная бытование этого выражения к иному региону России, если бы соответствующая газетная публикация состоялась не в Иркутске, а в Белгороде, Нальчике или Уссурийске?

Аналогичный случай вижу и с выражением «кругом пятьсот» – даже если оно когда-нибудь войдёт в фонд русскоязычных идиом, то на момент создания В. Высоцким этой песни оно было индивидуально-авторским высказыванием и таковым до сих пор остаётся.

Существовало предположение о том, что «кругом пятьсот» имеет жаргонно-блатное происхождение, обозначая трудную, безвыходную ситуацию. Известный знаток криминальной субкультуры А.А. Сидоров (он же Фима Жиганец), к которому я обратился с вопросом о наличии этого словосочетания в блатном лексиконе, ответил: «По всем моим сведениям, выражения "кругом пятьсот" в уголовном жаргоне не существовало. Во всяком случае, нет ни одного случая его употребления до появления песни Высоцкого». То есть, толковые и фразеологический словари, данное выражение не фиксирующие, правы.

---

[1] Сергеева Ю.С. Ненастоящее слова // Восточно-Сибирская правда. 2009. 18 апреля. № 54 (26013); https://www.vsp.ru/2009/04/18/nenastoyashhee-slovo/

[2] Кошарная С.А. Фразема в поэтическом тексте как средство реализации интертекстуальности (на материале одного стихотворения В. Высоцкого) // Фразеология в языковой картине мира: когнитивно-прагматические регистры. – Белгород: Эпицентр, 2019. С. 252.

Вместе с тем, приведённая выше апелляция к жаргонно-блатной этимологии словосочетания «кругом пятьсот», хотя и неверна, но всё же возникла не на пустом месте: контекст «Дорожной истории», образ субъекта речи (бывшего заключённого) легко порождают соответствующие ассоциации. На что В. Высоцкий, видимо, и рассчитывал.

Можно предположить, что «кругом пятьсот», соотносимое в песне с линейным «назад пятьсот, пятьсот вперёд», было создано поэтом по аналогии с жаргонным выражением «кругом шестнадцать», которое тоже говорит «о безвыходном положении»[1] и описывается в следующих значениях: «одни неприятности, никакого просвета, всё плохо»[2], «дела плохи, обступили неудачи»[3]. Эта идиома как разговорно-просторечная была представлена уже в произведениях русской литературы последней трети XIX века (Н.С. Лесков, «Страна изгнания», 1872; Д.Н. Мамин-Сибиряк, «Бойцы», 1883). Удивительно и интересно то, что, судя по этим произведениям, выражению «кругом шестнадцать» тогда (и, видимо, изначально) был присущ положительный смысл, аналогом которого могут быть нынешние «всё в шоколаде», «всё пучком», «всё в ажуре» и иные подобные идиомы, означающие, что всё очень хорошо. Такой смысл «кругом шестнадцать» представлен и в тексте начала 1930-х годов: «А ведь Шурка Осева, вон, была биксою, а теперь девочка кругом шестнадцать»[4]. Однако М.М. Зощенко это же словосочетание использовал в сугубо негативном смысле (рассказ «Кругом шестнадцать», 1924) и (о чём свидетельствуют современные словари) такое значение позднее полностью

---

[1] Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М.: Азбуковник, 1995. С. 895.

[2] Фёдоров А.И. Фразеологический словарь русского литературного языка. – М.: Астрель: АСТ, 2008. С. 326.

[3] Гусейнов Г.Ч. Д.С.П.: Материалы к русскому словарю общественно-политического языка конца XX века. М.: Три квадрата, 2003. С. 742.

[4] Городин Л.М. Словарь русских арготизмов. Лексикон каторги и лагерей императорской и советской России. – М.: Государственный музей истории ГУЛАГа, 2021. С. 117.

вытеснило смысл «кругом шестнадцати» как чего-то хорошего[1]. Попутно заметим, что существуют (или существовали) выражения, по-видимому, модифицирующие «кругом шестнадцать» сменой числительного на двадцать, двадцать два, двадцать пять, тридцать три, сорок. Распространённость их сравнительно с «кругом шестнадцать» незначительна, а логика выбора и семантика этих числительных (так же, как в «шестнадцати») связана с удвоением, «квадратом». В относительно редко встречающемся словосочетании «кругом тринадцать» происходит замена «шестнадцати» на традиционно «несчастливое» число, раскрывающее негативный смысл высказывания.

Дополнительные «жаргонно-приблатнённые» ассоциации у слушателя песни может вызвать строка «Кругом пятьсот и наших нет», напоминающая, а то и просто модифицирующая выражение «четыре сбоку – ваших нет»[2]. При этом выражение «и наших нет» в словарях тоже отсутствует; В. Высоцкий модернизирует фразеологизм «[и] ***ваших*** нет»[3], относящийся к уголовному и картёжному жаргону со значением «вы проиграли», «ваша карта бита» в прямом и переносном смыслах[4].

---

[1] Эта тема (как и иные смежные) подробно рассматривается в превосходной статье С.В. Друговейко-Должанской «Чему равно "Кругом шестнадцать"». http://gramma.ru/RUS/?id=14.64.

[2] Собственно, так и значится в черновой рукописи В. Высоцкого: исходное «Четыре сбоку, ваших нет» было исправлено на «Кругом пятьсот и наших нет» (См.: Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают – 10. – Новосибирск: Вертикаль, 2016. С. 44 – 45).

[3] До В. Высоцкого схожую модернизацию этой идиомы применил Р.И. Рождественский в стихотворении «Рулетка», – о проигрыше: «Четыре сбоку / Наших нет. / Не пляшут наши. / Ваши пляшут!..» (День поэзии. 1966. – М.: Советский писатель, 1966. С. 120. Эта книга имелась в личной библиотеке В. Высоцкого). «Ваши не пляшут» – жаргонный аналог «ваших нет».

[4] А.Н. Толстой, «Похождения Невзорова, или Ибикус» (1924): «…По Москве начали пушками крыть, это значит – четыре сбоку, ваших нет. Надо подаваться в Одессу, граф» (Толстой А.Н. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 3. – М.: ГИХЛ, 1958. С. 423). Или у В. Высоцкого (и тоже про

Выражение «четыре сбоку» этимологически связано с традиционной композицией (расположением) символов мастей на игральных картах (десятка и девятка), о чём впервые, видимо, сказал В.А. Гиляровский в повествующем о московских картёжниках и шулерах последней трети XIX века очерке «Ученик Расплюева» (цикл «Друзья и встречи», 1932): «Вот показались за тузом червонные "четыре сбоку", а одна "четыре сбоку" – девятка – уже была дана»[1]. Девятки и десятки могут быть опасны в некоторых играх, предусматривающих подсчёт очков, – они легко провоцируют перебор, однозначный проигрыш. Таким образом, В. Высоцкий мотивирует негативный смысл выражения «кругом пятьсот» его ассоциативной соотнесённостью с несколькими традиционными и достаточно распространёнными жаргонными идиомами русского языка.

Кроме того, «кругом пятьсот» вполне соответствует поэтической нумерологии В. Высоцкого, цифровым и числовым предпочтениям, проявляющимся в его художественных текстах. Было замечено, что в поэтическом мире В. Высоцкого, основанного на бинарных оппозициях, не только присутствуют, но и доминируют над иными числительными многократно упоминаемые половинки, двойки, четвёрки, восьмёрки в разных сочетаниях и в разных формах их представления[2], включая, например, совершенно неожиданные «восемь шестнадцатых царства» вместо привычного сказочного «полцарства». В «Дорожной истории» о водителях машины, ставшей на полпути, реализуется схожая арифметика «про дроби»: пятьсот – это 0,5 от 1000; и если 1000 – это единица с тремя нулями, то 500 – её половина (с двумя).

Одессу): «Четыре сбоку – ваших нет в Одессе-маме» («Гром прогремел…», 1967). Кроме того, лингвисты прозорливо отмечают дополнительное значение этого выражения – «о быстром завершении дела» (См.: Мокиенко В.М., Никитина Т.Г. Большой словарь русских поговорок. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2007. С. 72).

[1] Гиляровский В.А. Избранное: в 3-х т. Т. 3. – М.: Московский рабочий, 1961. С. 547.

[2] См.: Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: Мир и Слово. – Воронеж: Логос, 1991. С. 120 – 122; Те же авторы. Наш Высоцкий. Работы разных лет. Уфа, ARC, 2012. С 134 – 136.

С этим же бинарным комплексом связана идея двойничества, удвоения, «друга / другого», «второго *Я*», играющая заметную роль в произведениях В. Высоцкого вообще и в этой песне в частности. Строки о напарнике (от слова – ***пара***) «Он был мне больше, чем родня – // Он ел с ладони у меня», как отмечалось выше, выступили в качестве названия песни, что говорит об их принципиальной важности. Смысл этого высказывания только в том, что субъекту речи напарник дороже родственников, с которыми «не сложилось»? Или, может быть, тут уместнее вспомнить коварный вопрос про загадочные родственные отношения – «Сын моего отца, а мне не брат»?

В сюжете песни вместе с выражениями «кругом пятьсот», «назад пятьсот, пятьсот вперёд» (и благодаря им) возникает тема середины, той точки, в которой происходят главные события, конфликт персонажей, откуда им предстоит выбраться. В произведениях В. Высоцкого середина выступает в качестве центра, точки симметрии, разделительного звена между началом и концом, первым и последним, левым и правым, верхом и низом. Середина обычно маркируется В. Высоцким отрицательно, – она статична, отсюда должно начаться живое движение, от середины уводящее. Такая середина – это не только пространственное понятие, но и нравственное: «умеренные люди середины» – нечто неопределённое («и не друг, и не враг»), ни то, ни сё.

Вышесказанное призвано показать, что «кругом пятьсот» – выражение, идея и образ, закономерно порождённые художественным мировидением В. Высоцкого и очень для его художественного мира характерное, органичное. При этом интересующие нас «пятьсот километров» в сочетании с темой автомобильных перевозок (затруднённых, а то и вовсе невозможных) не являются эксклюзивным изобретением В. Высоцкого и, может быть, как таковое им учитываемое. Ставшая народной песня «Ванинский порт»: «***Пятьсот километров*** – тайга. // В тайге этой дикие звери[1]. // ***Машины не ходят туда***. // Бредут, спотыкаясь, олени». Или стихотворение А.И. Гитовича (1909 – 1966) из цикла «Казахстанские шофёры» (1936): «Рассказывали ребята, // как в тридцать втором году // Везли с Балхаша, зимою, // почту в Караганду. // ***И стали посередине***, //

---

[1] Вариант – «Где нет ни жилья, ни селений».

во мраке, от снега светлом. // ***Кругом – пятьсот километров***, // набиты пургой и ветром»[1]. Что это – случайные совпадения, типологические схождения, генетические взаимосвязи или сочетания разных типов перекличек всех трёх текстов? В. Высоцкий почти наверняка должен был знать «Ванинский порт», да и творчество А.И. Гитовича было вполне заметным явлением советской литературы конца 1930-х – 1960-х годов, его поэтические сборники регулярно издавались и переиздавались. При этом А.И. Гитович, ныне едва ли незабытый, был действительно талантливым, сильным и известным поэтом, исключить возможность знакомства В. Высоцкого с его творчеством нельзя. Кроме того, как известно, песня В. Высоцкого частично воспроизводит кульминационную ситуацию повести С.П. Антонова «Порожний рейс» (1960), по которой в 1962 г. на киностудии «Ленфильм» был снят одноимённый фильм (два конфликтующих персонажа рискуют замёрзнуть в кабине заглохнувшего грузовика).

«Дорожная история» В. Высоцкого порождает целый ряд вопросов, в этой песне много неясности, недосказанности, неопределённости. Поэтому она прямо-таки ***провоцирует*** слушателей-читателей, склонных выдавать веские суждения о произведении, исходя не из его внутренних законов и содержания, а из своего личного жизненного опыта, этических и бытовых представлений, предпочтений, даже, может быть, в зависимости от персональных биохимических процессов, которые, как известно, во многом определяют тип личностного темперамента. Отсюда – противоположные, полярные (опять же – бинарные) оценки персонажей («кто хорош, а кто и плох»). Отсюда – оправдания напарника, который то ли по телефону позвонил куда следует, то ли ещё какой подвиг совершил… Да, он ушёл из мертвящей «середины» пути в неопределённое «куда-

---

[1] Гитович А.И. Книга стихов. – Л.: Художественная литература, 1938. С. 42. Далее в этом стихотворении рассказывается о том, как водители в течение суток сжигали весомую почту, чтобы согреться. В заключительной части стихотворения так говорится о тех людях, бывших "у края смерти": "Товарищ, мы их не хвалим, // в газетах их не возвысим, // Но мы понимаем цену // жизни и цену писем" (С. 43 указанного издания). Запоминающийся сюжет.

то вбок», – и что? Оба антипода выжили, оба оказались в плановой финальной точке движения, только вот попали они туда каждый по-разному и в разное время.

Верно написали В.А. Гавриков и Ю.В. Гуров: «Есть в песне и интересный момент, связанный с хронологией. "МАЗ попал куда положено ему" – это случилось сначала. А уж потом: "И он пришёл, трясётся весь... ". То есть, напарник пришёл "куда положено", а вовсе не вернувшись к брошенному товарищу с его "кругом 500". Странно только, что "трясётся весь"? Может быть, где-то напился с горя и от стыда, а теперь мучается похмельной дрожью? Или просто трясётся от зимнего холода? Или, наконец, от предательского страха за содеянное...»[1].

Схожим образом пересказал фабулу своей песни и сам её автор: «Ну, и один говорит: "глуши мотор", надо бросать к чёртовой матери машину, – а тот говорит ему: да что ты, подожди, ещё же не помираем... Он ушёл. А потом – кто-то – пришли, его спасли, вытащили, и он встретил его снова на базе, куда он пригнал машину... И тот пришёл, трясётся, испуганный, – а он говорит: ну и что, человек есть человек; у меня снова далёкий рейс, я его опять возьму с собой. Всё равно... Ну, мало ли, была слабость...»[2].

Впрочем, и тут можно увидеть нечто неоднозначное. В публикации 2018 г. В.А. Гавриков умно и остроумно предложил такую красивую версию: «быть может, поэт и хотел сделать негодяем "ушедшего вбок", да сам персонаж не позволил автору. Да-да, именно так, некая трансцендентальная "правда жизни" могла сказать голосом Высоцкого нечто, чего он не хотел произносить»[3]. Тоже верно, – против «некой трансцендентальной правды жизни» хрен попрёшь, её, ***некую***, не опровергнешь.

---

[1] Гавриков В.А., Гуров Ю.В. «Дорожная история»: в контексте песен об «анти-дружбе» и предательстве // В поисках Высоцкого. 2019. № 35. С. 25.

[2] Владимир Высоцкий. ...Я мечтаю о клане! Интервью для еженедельника "Der Sonntag". Беседовала О. Булгакова при участии Д. Хохмута // Окуджава. Высоцкий. Галич…: Научный альманах: в 2 кн. Кн. 1. – М.: Либрика, 2021. С. 106.

[3] Гавриков В.А. «Дорожная история» Высоцкого через призму трикстерного комплекса (и немного о тургеневском Базарове) // В поисках Высоцкого. 2018. № 34. С. 8.

И, наконец, последнее, про сам МАЗ, какой он – гружёный чем-то или порожний? Бортовой или самосвал? Топливо-заправщик или пожарный автомобиль? Сколько солярки было в топливном баке? И вообще – что за МАЗ такой, какой модели? Вопросы и направление мысли, мягко говоря, праздные, включая даже вроде бы самое простое стремление определить конкретную модель автомобиля, о которой умолчал автор песни, заметивший: «Можно "КрАЗ" подставить, потому что рифмуется всё равно»[1]. В. Высоцкий так и спел всю песню, благополучно заменив в ней всюду «МАЗ» на «КрАЗ» (от перемены марки автомобиля сумма песни фактически не изменилась). В. Высоцкому частности и подробности были просто не важны, а потому в его тексте нет никаких указаний на конкретику, касающуюся этого МАЗа-КрАЗа.

В публикации С.А. Гудина утверждается, что В. Высоцкий имел в виду именно МАЗ-500 (выпускался с 1966 года), а не МАЗ-200 (выпускался с 1951 по 1965 гг.)[2]. С неменьшим успехом можно, например, заняться вопросом, какое именно платье было взято «у Нади» героиней песни «Бал-маскарад» (1964). Изучить тогдашние модные тенденции, исследовать образцы платьев, в которых «моя радость» могла на картинках или в кино видеть Марину Влади как образец для подражания… Или – какую именно мадеру «сидели-пили вразнобой» со старкой и зверобоем персонажи «Случая на шахте»? Или – какой кофейный сервиз «Растворивши окно, // Взял да выбросил вниз» иной герой В. Высоцкого? Занятия интересные, не вредные, но к творчеству В. Высоцкого корректно неприменимые.

---

[1] Исполнение в г. Кременчуг 14 июня 1975 г. На Кременчугском автомобильном заводе с 1959 г. серийно выпускались крупнотоннажные грузовики (КрАЗы).

[2] Гудин С.А. «МАЗ-500» или Страсти по песне В.С. Высоцкого «Дорожная история» // В поисках Высоцкого. 2021. № 43. С. 61 – 71. Один из аргументов С.А. Гудина состоял в том, что в МАЗе-500 был обогрев кабины, а в МАЗе-200 его якобы не было (С. 66). Это неверно: в МАЗе-200 тоже была отопительная система. К сожалению, этот факт в публикации С.А. Гудина по техническим причинам не получил отражение. Впрочем, это и не особо важно.

«МАЗ-500» – такое название песни (не авторское!) встречается в интернет-воспроизведениях песни и в некоторых публикациях о ней. Происхождение этого названия наверняка связано всё с теми же «кругом пятьсот», «назад пятьсот, пятьсот вперёд». Сильную, запоминающуюся формулу применил В. Высоцкий, порождающую множество ассоциаций, а также поводов для размышлений и измышлений.

Ведь «Кругом пятьсот» песня и называлась.

СПЕКТАКЛЬ ПО СКАЗКАМ Б.В. ШЕРГИНА

В середине 1960-х годов в СССР произошёл всплеск интереса к творчеству писателя и фольклориста Бориса Викторовича Шергина (1893 – 1973), прежде всего, в части его обработок русских народных сказок. Хотя произведения этого писателя и не запрещались советской властью, сказки его не переиздавались со второй половины 1930-х годов, их издания были библиографической редкостью, а потому большинство интересующихся (как, например, мои родители и их друзья) знакомились со сказками Б.В. Шергина по самиздатовским машинописям.

Под обаяние этих сказок попал и В. Высоцкий, а равно и иные люди из его окружения. Информация из воспоминаний В.Б. Смехова: «…По-моему, Володя увлёкся сказками не без влияния Люси Абрамовой, самого начитанного человека в нашем кругу. <…> А тогда, в 1967-м она нас обоих влюбила в поморские сказки Бориса Шергина, и мы с наброском пьесы по его забавным поморским фантазиям явились к Ю.П.[1] домой, почитать наше сочинение… Володя убедил Ю.П. в хорошей

Впервые опубликовано: В поисках Высоцкого. 2021. № 44. С. 13 – 22.

Благодарю Елену Геннадьевну Толстопятову (Санкт-Петербург) и Энтони Куэлина (Лаббок, Техас) за консультации и разнообразную помощь в подготовке данной публикации.

[1] Ю.П., ЮПЛ – Юрий Петрович Любимов, ВВ – Владимир Высоцкий, ВБС – Вениамин Борисович Смехов – ***примечание АВС.***

перспективе весёлого детского спектакля»[1]. Однако на заседании художественного совета театра предложение Высоцкого-Смехова о создании сценической композиции по сказкам Б.В. Шергина поддержку не получило[2].

Позднее Вениамин Борисович в ответ на просьбу рассказать подробнее об этих событиях, сообщил Елене Геннадьевне Толстопятовой, что, «будучи в материале, они с В. Высоцким решили сделать пьесу по сказкам Б.В. Шергина. ВВ с ВБС вместе посидели, что-то записали, но подготовленный черновой вариант не был чем-то основательным, возможно, была ещё какая-то бумажка с пометками. Им хотелось заинтересовать Любимова идеей, чтобы он им дал задание её развить»[3].

Дополнительная информация из письма В.Б. Смехова Е.Г. Толстопятовой: «Володя увлёк меня в две минуты: на Шише[4] у всех клином свет сошёлся! Выбирали из дивной книжки сюжетные линии, сделали черновой монтаж и даже прочитали "рыбу" ЮПЛ (кажется, дома у него на ул. Чайковского). Это выглядело так – по шпаргалке просто открывали нужные страницы в книге и читали на двоих». Ю.П. Любимову всё понравилось, но замысел артистов развития не получил: у ВВ либо пошёл период новых песен, либо он начал сниматься, а ВБС начал писать что-то своё[5].

«Бумажка с пометками», «шпаргалка», о которой говорит В.Б. Смехов, сохранилась в архиве В. Высоцкого[6], она же воспроизведена в издании «Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают»[7].

---

[1] Смехов В.Б. Здравствуй, однако… – М.: Старое кино, 2018. С. 154 – 155.

[2] Там же.

[3] Цитирую текст письма, полученного мною от Е.Г. Толстопятовой.

[4] Шиш – сквозной персонаж сказок Б.В. Шергина, пройдоха и озорник (трикстер).

[5] Сообщено Е.Г. Толстопятовой.

[6] Фонд РГАЛИ 3004, ед. хр. 148, л. 1.

[7] См.: Владимир Высоцкий. Архивы рассказывают – 21. – Новосибирск: Печатный дом – НСК, 2020. С. 30 – 31.

На этой «бумажке» приведены названия сказок Б.В. Шергина и номера страниц той «дивной книжки», из которой В. Высоцким и В.Б. Смеховым выбирались «сюжетные линии» (эпизоды) предполагаемого спектакля. Зная названия сказок Б.В. Шергина в их соотнесённости с присутствующей порядковой нумерацией страниц, нам удаётся определить то

издание, которым пользовались В. Высоцкий и В.Б. Смехов. Это «Архангельские новеллы» Б.В. Шергина (М.: Советский писатель, 1936). Далее ссылки на это издание даю в тексте в скобках с указанием страниц через запятую после сокращённого названия книги – АН. Приводимые иллюстрации созданы Б.В. Шергиным и опубликованы в той же книге.

Полужирным курсивом далее выделяются рассматриваемые записи, сделанные В. Высоцким и В.Б. Смеховым. В этих записях ***цифрами*** обозначались номера страниц указанной книги Б.В. Шергина, к которым относятся сюжеты, эпизоды и фразы, заинтересовавшие артистов и предполагавшиеся ими для использования в спектакле.

Попробуем «пройтись» по этой книге, следуя за записями на «бумажке» в попытке представить себе хотя бы самые общие черты спектакля, задуманного В. Высоцким и В.Б. Смеховым.

* * *

1) Ерш – 129 стр. – начало

«Начало» сказки «Ёрш»: «Зачинается-починается сказка долгая, повесть добрая. Все ли в сборе? Все ли сели? Сядьте по местам, как сокола по гнёздам. Слушай, многограмотный народ, пиши-записывай, набело переписывай».

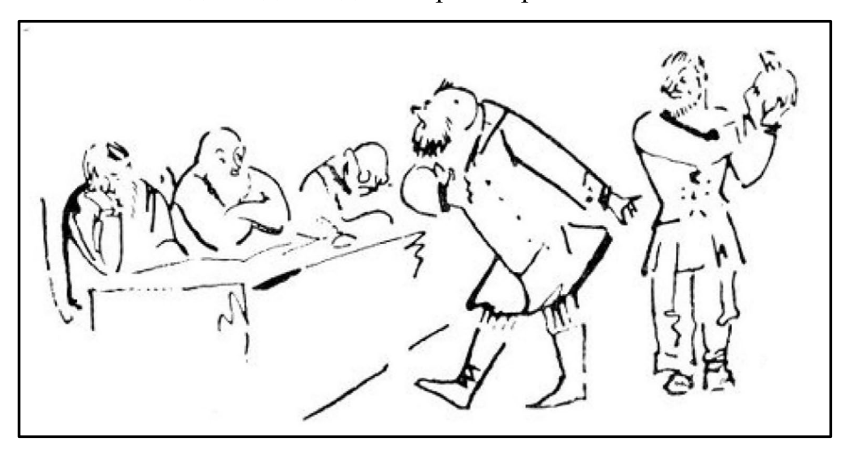
Можно предположить, что из всей сказки только этот неординарный сказочный зачин показался В. Высоцкому и В.Б. Смехову пригодным для их замысла. Дальнейшие развитие сказочного действа вряд ли вписывалось в содержание спектакля, так как представляло собой вариант сюжета «Ёрш Ершович» (ерша судят по жалобе леща)[1], а все прочие сцены спектакля к сказкам о животных не относятся.

2) Шишовы напасти – 145 – нача<ло> и дальше все

Сказка «Шишовы напасти» является вариантом традиционного сюжета «Шемякин суд», который описывается фольклористами следующим образом: «Бедный брат одалживает

[1] Этот сюжет в «Сравнительном указателе сюжетов» восточнославянских сказок зафиксирован под номером 254. См.: Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка. Сост.: Л.Г. Бараг и др. – Л.: Наука, 1979. С. 96.

у богатого лошадь и нечаянно отрывает ей хвост; затем по дороге к судье невзначай губит ребёнка и старика; должен за это ответить перед судьёй; показывает судье спрятанный за пазухой (в мешке) камень, и тот, принимая жест за обещание взятки, выносит выгодный для бедняка приговор»[1].



3) Тили-тили – 158

Эпизод «Тили-тили» (Шиш едет на англичанине) из цикла новелл Б.В. Шергина «Шиш Московский (эпизоды)». Сюжет: «Пение на спор: кто поёт, того несёт соперник; песня чёрта (монаха) коротка, а человек (солдат, прислужник) поёт без конца, и чёрту приходится тащить его на себе»[2]. Фраза ***Довёз до дома*** – почерк В.Б. Смехова.

Рукой В. Высоцкого: ***10 негритят***. Имеющееся ниже на листе слово в скобках ***(песню)*** может относиться как к этой записи, так и к следующей. Возможно, В. Высоцким предполагалось сочинить к эпизоду езды на англичанине «бесконечную» песню, прообразом которой могла быть популярная в 1960-е годы шуточная песня, утратившая авторство: «Десять негритят // Пошли купаться в море, // Десять негритят // Резвились на просторе, // Один из них утоп, // Ему купили гроб, // И вот вам результат – // Девять негритят…». Существовал вариант песни,

---

[1] Сравнительный указатель сюжетов. С. 313. Сюжет № 1534 «Шемякин суд».

[2] Сравнительный указатель сюжетов. С. 262. Сюжет № 1082А.

в котором последний одинокий негритёнок женился, в результате чего «их снова стало десять», и песню можно было начинать сначала[1]. А.Б. Сёмин высказал предположение о том, что в спектакле могла бы использоваться сама эта песня (а не заново сочинённая). Действительно, звучание расхожей песенки в сказочном контексте придало бы сцене дополнительный комизм.

В спектакле Театра на Таганке «Павшие и живые» (премьера состоялась 04.11.1965) В. Высоцкий исполнял в русском переводе антифашистский зонг времён Третьего рейха «Собрались десять ворчунов...»[2], созданный на основе немецкоязычного варианта песни о десяти негритятах[3].

4) Шиш пошучивает у царя – 160 до середины и 88 стр. до конца.

Эпизод из цикла «Шиш Московский». «Сравнительный указатель сюжетов» описывает сюжет этой сказки следующим образом: «Ловкий вор: по требованию барина (богача, царя) показывает своё искусство; барин вынужден его наградить»[4].

В пересказе Б.В. Шергина «амператор» даёт Шишу такое задание: «Выкради из-под меня да из-под моей супруги перину. Выполнишь задание, произведу тебя в жандармерию и – твой патрет во все газеты. Сплошаешь – в Сибири сгною!..

Только Шиш за двери, амператор своим караульщикам ружья выдал:

– Мы с Шишом Московским об заклад побились. Перину из-под меня придёт воровать. Спальну нашу караульте день и ночь!».

Обманув карульщиков, Шиш ночью пробирается во дворец: «Шиш через забор да в поварню. Стряпки спят. На печи в горшке тесто подымается, пузырится. Шиш с этой опарой да в царскую спальню окном. Царь с царицей на перине почивают. Царь истолста храпит, царица тихонько носом выводит... Шиш

[1] Указано Е.Г. Толстопятовой.
[2] См.: Сёмин А.Б. «Чужие» песни Владимира Высоцкого. – Воронеж: Эхо, 2012. С. 67 – 68; 172 – 173;
[3] См.: Зимна М. От Высоцкого до Джона Брауна, или История одной песни. https://wysotsky.com/koszalin/09-01.htm.
[4] Сравнительный указатель сюжетов. С. 305. Сюжет № 1525А.

на пёрстышках[1] подкрался да как ухнет им опару ту под бок... Сам с подоконника и в кусты... Вот царица прохватилась...

– О-о, тошнехонько! Вставай-ка ты, омморок[2]!.. Эво как обделался! Меня-то всю умарал!

– Нет, гангрена! Это ты настряпала!..

До третьих петухов содомили. Тут царица одумалась:

– Давай лучше выкинем перину-то на подоконник, на ветерок, а сами соснём ещё часиков восемь.

Только они музыку свою завели – захрапели, Шиш перину в охабку да со двора. На извозчика да домой» (АН, 161).

Так завершается первое сюжетное звено, за которым следует второе – погоня за Шишом. По-видимому, В. Высоцкий этот сюжетный пункт и назвал серединой сказки. Далее предполагался переход на с. 88 книги Б.В. Шергина, а это – уже другая сказка, «Золочёные лбы», в которой также присутствует неудачная погоня за героем-хитрецом, но реализуется она в ином варианте, который, видимо, больше понравился В. Высоцкому и В.Б. Смехову.

К этому же эпизоду относится запись, сделанная рукой В. Высоцкого: ***«транзистор, сигналь к перине подсоединил, микрофон. Думают, что в перине пенопласта или поролон»***[3]. Видимо, в спектакле для детей допускалась возможность изменения сюжета сказки в отношении «обделанной» перины.

---

[1] Пёрстышки - (от "перст") пальчики; на пёрстышках - на цыпочках, бесшумно.

[2] Омморок - В.И. Даль объяснял это слово как производное от "омммануть" (обмануть), т.е. - "обманщик". А.Н. Афанасьев это "бранное слово" связывает с глаголом "обморочить". Б.В. Шергин использует его и в значении "обморок".

[3] С.В. Жильцов, видимо, относит ремарку ***(песня)*** к этим строкам, видит в них «Набросок песни Шиша к несостоявшемуся спектаклю по сказкам Шергина» и публикует текст как четверостишие в такой редакции: «Транзистор, сигналь к Ирине! // Подсоединил микрофон. // Думает, что в перине // Пенопласт или поролон» (Высоцкий В.С. Собрание сочинений: в 5 т. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2018. Т. 4. С. 415). Всё странно, а появление вместо перины (как значится в авторской рукописи) некой Ирины можно объяснить только известной склонностью С.В. Жильцова к редактированиям, фантазийным дополнениям и исправлениям текстов В. Высоцкого.

Ниже следует запись, сделанная В. Высоцким: ***«...И других амператоров, и царёв обманыват. И домой поехал».*** В книге Б.В. Шергина такой фразы или близкой ей нет, по-видимому, данная запись относилась к связке сцен (элементов сюжета).

1) Как внук ходил умных искать 179 стр.

Здесь, как видим, происходит сбой нумерации – предыдущие части имели последовательные номера с 1 по 4. Может быть, предполагалось, что с этой сказки («Как внук ходил умных искать») начнётся второй акт спектакля? Однако запись ***I акт*** располагается на листе значительно ниже, а за ней следует название сказки «Ванька Доброй», тоже обозначаемое ***1)***.

Не будем забывать, что рассматриваемые записи – рабочие, черновые наброски, в них возможны не только описки, но и вообще В. Высоцкий и В.Б. Смехов на данном этапе работы стремились не выстроить связный сюжет в деталях, а лишь обозначить основную линию действа, наметить его содержание, представить действующих лиц, стилистические и фонетические особенности их речи.

Сказка «Как внук ходил умных искать» представляет собой серию встреч героя-путешественника с попадающимися ему дураками-простаками, которые совершают разнообразные нелепые действия. Восточнославянская сказка знает множество вариантов проявлений бытовой глупости (сюжеты по цитируемому Указателю №№ 1200 – 1349), некоторые из них присутствуют в тексте Б.В. Шергина (тащат корову на крышу овина, чтобы она съела траву, там выросшую; переносят глиняную посуду, пробивая в ней дыры и нанизывая её на шест; в дом без окон носят солнечный свет ситами, коробами да решетами. Или так: «Против дома на тыну брюки стоя распялены, и почтенной гражданин в подштанниках в эти брюки с разбегу попасть норовит. Сажен за пять разбежится, выгалит[1] ногами, а всё мимо. Наш парнишко хохотал, хохотал, наконец гражданину за рубаху сграбился:

---

[1] Вы́галить – «Брыкнуть ногами (о лошадях)» – Словарь русских народных говоров. Выпуск 5. – Л.: Наука, 1970. С. 262.

– Папаша! Умоляю! Разъясните вкратце, почему эти скаковы рекорды?

– Что тебе? Видишь, на ярмарку наряжаюсь! Брючки вытюжил, теперь в них стремлюсь попасть.

– Скакать-то почто?!

– А у вас как? Через голову надевают? Или голы ходят подобно негритянам и алипутам? Нет, мы на таку низость не способны.

– Я не к тому: ты сядь да надень.

– Коман?[1]

– А вот как.

Часу не прошло, уяснил этот гражданин, как надо одеваться. Расплакался, как дитя. Говорит:

– Все хениальное просто! Какой прогрец и угрикультура! Хорошо, теперь лето, дак можно на улке разбежаться, занимаясь тувалетом, а зимой!.. С полатей скачем в брюки-ти. Также и при обувании, со стола, с печи в поставленные валенки сналету стремимся. В пиджаки с лавок ныряем... В преклонном возрасте дак горе» (АН, 185).

Записи, касающиеся страниц ***183*** и ***184*** этой сказки, добавлены В.Б. Смеховым. Они относятся к следующим репликам персонажей (диалоги простаков с умным «парнишкой»): «– Ах, осподин анжинер, останьтесь хоть на один сезон. Белым хлебом будем кормить, на одного две карточки[2] сделаем! – Нет, не завлекайте напрасно. Я пошёл умных искать, да опять ***на дураков наехал»*** и «***Незабвенной юноша***, у нас завтра перевыборы. За вашу хениальность выбирам тебя в бессменны председатели».

---

[1] «Почтенной гражданин» задаёт вопрос в русской транскрипции по-французски: «Comment?». То есть: «Как? Каким образом?».

[2] Имеются в виду продуктовые карточки, по которым в 1929 – 1935 годах городское население СССР могло покупать основные продукты питания в системе государственной торговли. Одному человека полагалась только одна карточка, обещание сделать "на одного две карточки" связано с нарушением закона, и оно могло быть только "дурацким". Ранее в нашей стране карточки применялись с 1916 по 1921 годы.

Запись В.Б. Смехова «***хушь дураки, зато родственники»*** относится к финалу неудачных поисков умных: внук возвращается к своим глупым деду с бабкой, сподвигнувших его на поиск умных в этом мире. В тексте Б.В. Шергина такой фразы нет.

1) Ванька Доброй 64 стр.

Эта сказка соответствует сюжету «Волшебное кольцо»: «герой выручает из беды собаку, кошку и змею; при помощи кольца, полученного от змеи или снятого с руки спящей красавицы, выполняет задачи царя и женится на царевне; она похищает кольцо, а сама исчезает, заточив мужа в темницу; собака и кошка возвращают ему похищенный предмет»[1].

В нижней части «бумажки-шпаргалки» и на обороте листа присутствуют пометки В.Б. Смехова, касающиеся деталей этой части предполагаемого спектакля:

Начало Эйфелева башня. Амер. дама Амператор Мост. Брачна ночь Тюрьма Париж (лицевая сторона листа).

Эти записи В.Б. Смехова можно прокомментировать следующим образом. В нижней части лицевой стороны перечислены реалии и образы, относящиеся к сюжету сказки «Ванька Доброй». Обращает на себя внимание запись ***Амер. дама.*** – Б.В. Шергин озорно модернизирует традиционный сказочный образ: спасённая Ванькой змея оказывается не дочерью змеиного царя, не змеёй-царицей, а «американской дамой»:

«Вот ковдыкось[2] ночью змея разбудила Ваньку и возвестила женским голосом:

– Ваня, глубокое вам мерси, что меня допоил, докормил и единственной пинжак за меня отдал. Сейчас поедем со мной в город. <…> Я есь американски дама и побилась об заклад на миллион рублей, что год проплаваю в змеях. У нас есь знаюшши

---

[1] Сравнительный указатель сюжетов. С. 159. Сюжет № 560. По мотивам этой сказки в пересказе Б.В. Шергина в 1979 был сделан мультфильм «Волшебное кольцо» («Союзмультфильм», сценарий Ю.И. Коваля и Л.В. Носырева, текст от автора блистательно прочитал Е.П. Леонов).

[2] Когда-то, некогда.

люди в Америках. Из мопсика человека, из человека кокушку[1] сделают... По ямам да по канавам эстуль[2] мило время провожала, и вдруг тот пьяница меня схватил, и, кабы не ты, лягалась[3] бы я кверху ногами.

Ванька сбегал за извошшиком, и поехали на ейну квартеру. Там американски граждане стоят и чесы в руках держат. Скарапею увидали, дали знать в клиник. Наехали костоправы, коневалы, бабки-терту́хи[4] – одночасно из змеи даму сделали, каку надо. Американы закричали "ура" и выплатили сумму сполна. Дама снимат с руки золотой перстень.

– Ваня, деньгами бы я тебе дала, ты деньги вытратишь. Храни это кольцо. Как его с руки на руку переменишь, явятся слуги. Над има распоредиссе сам» (АН, 67).

Записи В.Б. Смехова на оборотной стороне листа:

***Ванька Доброй – Пролог Животные – начало. 145 – Шиш. Включить хедричество. После перины – дружба с амператором Лодка с Жужей и Махой Золоченые лбы** 77.*

Ванька Доброй – Пролог – возможно, данная запись свидетельствует о двухчастной структуре предполагаемого спектакля, где одна часть – про Шиша, вторая – про Ваньку, что требовало отдельные представления каждого персонажа и каждой сюжетной линии.

Животные – начало – в завязке сказочного сюжета Ванька последовательно выменивает у мужика-живодёра собаку Жужу, кошку Маху и змею Скарапею. ***Лодка с Жужей и Махой***: один из мотивов этой сказки – катание Ваньки со своими зверями на лодке. «При этом всегда песню запоют:

Из-за о-острова на стрежень, на просто-ор речной волны-ы...

---

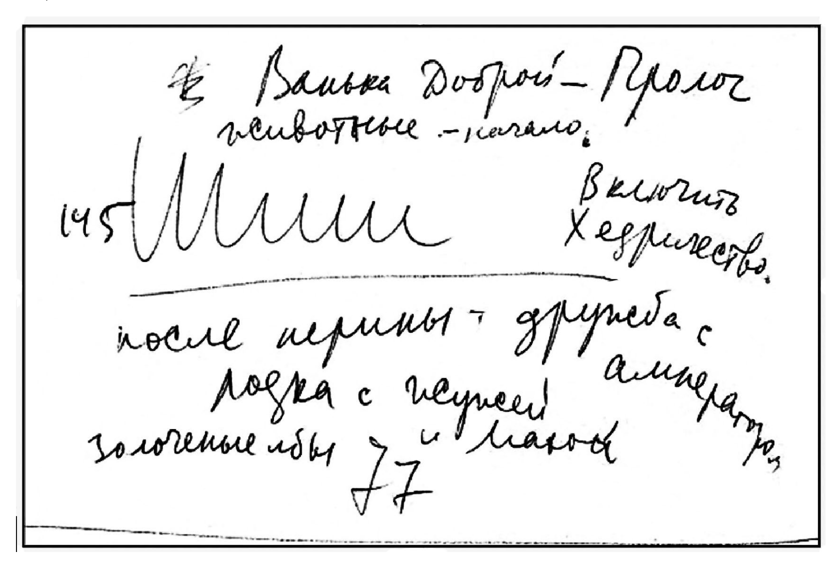
[1] Кокушка – северорусское произношение слова «кукушка».

[2] Эстуль – «такое количество (неопределённое, но довольно значительное)», «много, в большой мере», «так долго» (Яцкевич Л.Г. Очерки морфологии вологодских говоров. – Вологда: ВГПУ, 2013. С. 73, 75, 107).

[3] Лягаться – «свешиваясь, болтаться, раскачиваться» (Архангельский областной словарь. Выпуск 12. – М.: Наука, 2004. С. 324, 448).

[4] Бабки-терту́хи – массажистки. «Терту́ха» – тёрка.

Главны певцы Машка да Ванька. Жужа только в задушевных местах пристанет, да ише всегда конец подхватит. Едут на закате да поют тройма, все неприятности забудут» (АН, 66).



145 – Шиш – на этой странице книги Б.В. Шергина присутствует такое представление Шиша читателям: «Шиш от роду го́лой, у его двор по́лой, скота не было, и запирать некого. Изба большая – на первом венце порог, на втором – потолок, окна и двери буравчиком провёрнуты. Сидеть в избы нельзя, да глядеть на ей гоже! Шиш в эдако окошечко глаз впялит, да и любуется. Именья у Шиша – для штей деревянный горшок да с табаком свиной рожок. (АН, 145).

Включить Хедричество – комическая обработка Б.В. Шергиным слова «электричество», присутствует в сказках «Ванька Доброй» и «Мартынко».

после перины – дружба с амператором – мотивировка**,** позволяющая объединить сюжеты «Шиш Московский» и «Ванька Доброй», используя завязку сказки «Золочёные лбы» (***Золоченые лбы*** *77*) с её главным героем – пройдохой Капитоном. Рукой В.Б. Смехова же на лицевой стороне листа:

Шиш вместо Капитона на свадьбе у Ваньки*. *77 стр. Золочены лбы

В этой дважды упоминаемой сказке «Золочёные лбы» Капитон изначально дружит с царём (ампературом): «На веках невкотором осударстве царь да ише другой мужичонко исполу промышляли. <…> Оногды императора созвали ко главному сенатору на панкет. Большой стол идёт: питьё, еда, фрелины песни играют. Осударь в большом углу красуется. В одной ручки у его четвертна, другой рукой фрелину зачалил. Корона съехала на ухо, мундёр снят, сидит в одном жилету. <…>



И вдруг это веселье нарушилось. Капитонко в залу ворвался, всех лакеев распехал, увидал, что царица Аграфена утушкой ходит, сейчас подлетел, ногами шарконул и заходил вкруг ей вприсядку, с прискоком, с присвистом. Песню припеват… А у самого калошишки на босу ногу, у пинжачонка рукав оторван, карманы вывернуты. Под левым глазом синяк. И весь Капитон пьянее вина! Царь немножко-то соображает. Как стукнет по столу, да как рявкнет: – Вон, пьяна харя! Убрать его! Капитонко царя услыхал, обрадовался, здороваться лезет, целоваться: – На, пес с тобой, ты вото где? А я с ног сбился, тебя по трактирам, по пивным искавши! Придворны гости захикали, заощерялись... Это царю неприлично… Брани, дак хоть потолоком полезай. Царь с Капитоном драцца снялись. Одежонку привали, корону под комод закатили. Дале полиция их розняла, протокол составили» (АН, 77 – 78).

Эта сцена скандально-безобразного «панкета» с участием Шиша вместо Капитона должна была войти в сюжет «волшебного кольца» как сцена свадьбы Ваньки и Ульянки, дочери «амператора». Так, видимо, планировалось осуществление перехода от похождений Шиша к истории о Ваньке Добром.

Впрочем, возможен и «ход обратный»: ***I акт*** (как записал В. Высоцкий) мог начаться «Ванькой Добрым», где Шиш вместо Капитона появился бы в качестве эпизодического действующего лица в сцене свадьбы, а предполагаемый второй акт (план которого набросан В. Высоцким в верхней части листа) включал в себя похождения Шиша как главного героя.

Но в этом случае непонятна функция мотивировки ***после перины – дружба с амператором***.

* * *

Таким образом, мы можем утверждать, что планируемый В. Высоцким и В.Б. Смеховым спектакль должен был основываться на традиционных сюжетах восточнославянских бытовых сказок (элементы фантастики присутствуют только в сказке о Ваньке Добром). Кроме того, сведения о дальнейшей работе и В. Высоцкого, и В.Б. Смеховым над сценарием спектакля после 1967 г. отсутствуют. Следовательно, предположения о том, что к несостоявшемуся спектаклю может относиться ряд набросков, конъектурно датируемых 1969 – 1970 гг. и содержащих упоминания Бабы Яги, космических стартовых площадок и прочего[1], со сказками Б.В. Шергина никак не перекликающимся, неверны.

Фонограмма сохранила следующее высказывание В. Высоцкого, представлявшего публике свою песню «Нечисть» («В заповедных и дремучих…», 1966): «Следующая песня – это песня про нечисть. Просто про нечисть – вот, нечисть есть такая всякая, в сказках очень много. Это такая тренировочная песня. Я хотел сказку сделать для нашего театра детскую с моими товарищами и, вот, тренировался в фольклоре и в употреблении

---

[1] См.: Высоцкий В.С. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2. – Вельтон Б.Б.Е., 1994. С. 592 – 596; 648 – 649.

всяких сказочных персонажей в песнях» (Ленинград, ДК работников пищевой промышленности, Клуб песни «Восток», 18 января 1967 г.). Данная песня также не может относиться к предполагавшемуся спектаклю, – «фольклоры» тут слишком разные, сказки Б.В. Шергина обходятся без нечисти, В. Высоцкий «тренировался» на ином типе персонажей. Возможно, поэт, говоря о некой детской сказке для театра, хотел придать своей песне относительно «легальный» характер. Прочие фонограммы сохранили высказывания В.С. Высоцкого о предназначенности этой песни для фильма «Короткие встречи» (Одесская киностудия, 1967), в котором она прозвучала фрагментарно.

При этом сказки Б.В. Шергина неоднократно отзывались в произведениях В. Высоцкого, в том числе и в созданной ***до*** 1967 г. песне «Про дикого вепря». В частности, реплика стрелка «принцессу мне и даром не надо» очень похожа на финал сказки Б.В. Шергина «Ванька Доброй», на ответ заглавного персонажа, отказавшегося от царевны, императору: «Нам ваши дочки и даром не надо, и с деньгами не надо!» (АН, 76). «Вепрь дикий» и почему-то рогатый (как буйвол, бык или тур) упоминается в сказке Б.В. Шергина «Мартынко» (АН, 44). Или, например, шергинская «рыба Сом, с большим усом, сидит нога на ногу» (АН, 130) могла быть прообразом обладающего ногами дельфина из повести В. Высоцкого «Жизнь без сна» <1968 – 1971>.

Так что «шергинский след» в произведениях В. Высоцкого всё-таки присутствует и обнаруживается.



«ДВЕ СУДЬБЫ»: ТЕКСТ И ИНТЕРТЕКСТ

Вариант названия этой песни – «Кривая да Нелёгкая»[1].

Осенью 1977 г. В. Высоцкий в интервью для французской редакции Всесоюзного радио сказал: «Во Франции выходит пластинка с моими песнями. Там есть такие, которые мне захотелось написать в сказочной, полуфантастической манере. Есть в них выражения "нелёгкая" и "кривая" – они у меня живые персонажи[2]. Представьте, человек встретился с "Нелёгкой", и она занесла его невесть куда, а другая, "Кривая", грозила вывести, да не смогла, потому что кривая, с короткой ногой, – всё по кругу шла. И человек вынужден был сам взяться за вёсла и грести против течения»[3].

Известны 4 фонограммы авторского исполнения этой песни, датировка двух из которых затруднена. Судя по всему, принятая ранее датировка двух исполнений (осень 1978 г.) была ошибочной – имею в виду записи, сделанные в Москве у Б. Серуша и в Париже у М.М. Шемякина. Две других записи датируются вполне определённо: 8 – 9 сентября 1977 г. – парижская запись песен для диска «La corde raide» («Натянутый канат») в аранжировке К. Казански и московская запись, сделанная дома у Л.П. Делюсина и И.А. Балаевой 25 октября 1977 г. Несколько упрощая ситуацию, можно сказать, что имеющиеся фонограммы представляют собой ве редакции текста: «длинную» (Б. Серуш – М.М. Шемякин) и «короткую» («Натянутый канат» – Делюсин-Балаева).

Материалы по данной теме ранее публиковались в журнале «В поисках Высоцкого». 2013. № 10. С. 31 – 50.

[1] В ходе интервью, состоявшегося в Париже 11 сентября 1977 г., В. Высоцкий назвал эту песню по-французски: «Ma double destinée» («Моя двойная судьба»).

[2] Опубликован и иной вариант этого же интервью: «…Вдруг вернулось ко мне желание написать нечто сказочное, в полуфантастической манере. Я взял и "оживил" такие образные выражения, как "нелёгкая" и "кривая", они у меня стали персонажами» – Владимир Высоцкий: для песен нет границ / Запись: Т. Бутковская // Музыкальная жизнь. 1986. № 24 (декабрь). С. 10. Последующие фразы в обеих публикациях идентичны.

[3] Владимир Высоцкий: «О нежной правде и грубой лжи» (Беседу провела Татьяна Банковская в ноябре 1977 г.) // Московские новости, 1986, 3 августа (№ 31). С. 11.

Д.А. Пелихов посвятил сопоставлению двух редакций этого произведения специальную работу, исходя из текстологической концепции А.Е. Крылова, признающего «короткую» редакцию итоговой[1] и публиковавшим её в составляемым им двухтомнике без указания на использованный источник. Наиболее приближенный к этой публикации авторский текст (с небольшими отличиями) представлен в исполнении 25 октября 1977 г. (запись в гостях у Л.П. Делюсина и И.А. Балаевой. Вывод Д.А. Пелехова: «…Редакторская правка шла преимущественно по принципу усиления эпического, действенного начала. <…> Сопоставительный анализ двух редакций, таким образом, позволяет выделить такую важную тенденцию работы автора над произведением, как сокращение текста (с 18-ти строф в первоначальной редакции до 14-ти в окончательной). Композиционная цикличность ранней редакции стихотворения, показывающая невозможность выхода героя из замкнутого пространства, сменяется линейностью окончательного варианта, утверждающей освобождение персонажа»[2].

К схожему выводу приходит и А.Б. Сёмин, проанализировавший фонограммы песни и все известные рукописи В. Высоцкого, имевшие отношение к ней[3]. 29 мая 2017 г. в электронном письме К. Казански сообщил мне: «Конечно, длинные редакции были до короткой, которая на пластинке. Я работал сначала над той, где на два куплета больше, которые Володя решил убрать за пару дней перед записью. Не было никаких причин кроме его творческих. Даже я был очень недоволен, так как аранжировка была уже готова с эволюцией по смыслу. Надо было переделывать, а времени так не хватало».

---

[1] Ранняя редакция «Дух судеб» публиковалась в посмертном сборнике В. Высоцкого «Нерв», а также в изданиях, составленных С.В. Жильцовым.

[2] Пелихов Д.А. Тема судьбы и её воплощение в двух редакциях баллады В.С. Высоцкого «Две судьбы» // Альманах современной науки и образования. – Тамбов: Грамота, 2008. № 8 (15): в 2-х ч. Ч. II. С. 140.

[3] Сёмин А.Б. Четыре «Две Судьбы» // Высоцковедение и высоцковидение. 2013 – 2014. Сборник статей. – Орёл: ОГУ, 2014. С. 35 – 64.

Таким образом, из вышесказанного следует, что датировка фонограмм песни «Две судьбы», записанных у Б. Серуша и М.М. Шемякина, требуют уточнения и, видимо, должны быть отнесены к периоду до 8 сентября 1977 г. Если это так, то запись «Двух судеб», сделанная у М.М. Шемякина, может быть предположительно датирована третьей декадой марта 1977 г., либо июнем – июлем, либо концом августа – серединой сентября того же года (то есть теми периодами, когда В. Высоцкий был в Париже).

Далее будем главным образом рассматривать позднюю (короткую) редакцию песни, при необходимости обращаясь к её ранней редакции и к авторским рукописям. Интересовать нас будут интертекстуальные отношения, те явные и скрытые связи произведения В. Высоцкого с «чужими» текстами, которые, как представляется, обусловили существенные художественные особенности «Двух судеб».

* * *

Уже первые слова песни ясно демонстрируют стремление её автора вписать своё произведение в культурный контекст предшествующих эпох. Строки «Жил я славно в первой трети // Двадцать лет на белом свете», во-первых, соответствуют традиционной идее деления человеческой жизни на «три возраста» (юность, зрелость, старость) и, во-вторых, что более важно, содержат в себе аллюзию на хрестоматийно известное начало Первой части «Божественной комедии» Данте («Ад») в переводе М.Л. Лозинского[1], но с поправкой на собственное сочинение периода учёбы в школе-студии МХАТ. Предположительно осенью 1957 года В. Высоцкий участвует в создании сценки для студенческого капустника «Божественная комедия (не по Данте)», в начале которой некий «Студент (абстрактный)» произносит: «Пройдя земную жизнь едва до

[1] «Земную жизнь пройдя до половины, // Я очутился в сумрачном лесу, // Утратив правый путь во тьме долины…» (Алигьери Д. Божественная комедия. – М. – Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1950. С. 3).

трети // Я очутился в этом кабинете»[1]. Модификация дантовской бинарной хронологии могла возникнуть в силу чисто житейских (биографических) причин: автор этих строк и предполагаемый участник капустника, студент второго курса Высоцкий В.С., только приближался к своему ***двадцатилетнему*** юбилею. И, конечно, «дантовская» реминисценция должна была подготовить и вызвать у читателя-слушателя ассоциацию с путешествием в потусторонний мир (герой «Божественной комедии» переправляется туда в бессознательном состоянии по реке Ахерон в ладье Харона).

Время, человеческая жизнь, естественный и внешне предопределённый ход событий в мифопоэтической традиции зачастую представляется как ***течение*** реки; такая образность присутствует и в рассматриваемой песне В. Высоцкого. У него же схожее в иных текстах: «Наша жизнь, как речка потечёт»; «По речке жизни плавал честный Грека…»; «И текли куда надо каналы, // И в конце куда надо впадали»… При этом в строках «Плыл, куда глаза глядели, // По течению» В. Высоцкий в свойственной ему манере в одном высказывании сочетает и обыгрывает оба значения фразеологизма, прямое и переносное. «…*Плыть по течению* (книжн.) – перен. действовать и жить, как повелось, пассивно подчиняясь господствующим образцам, не умея избрать самостоятельный жизненный путь. <…> *Против течения* (идти, плыть, грести; книжн.) – перен. наперекор господствующим образцам и мнениям, избирая самостоятельный путь»[2].

---

[1] Высоцкий. Исследования и материалы: в 4 т. Т. 3, кн. 1, ч. 2. Молодость. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2013. С. 26. Студент очутился в кабинете директора Школы-студии МХАТ В.З. Радомысленского, именуемого в рассматриваемой пьеске Вергилием Захаровичем.

[2] Толковый словарь русского языка: в 4 т. Т. 4. – М.: ГИИиНС, 1940. Стб. 703. «…Фразеологизм *плыть по течению* является элементом завязки, а на первом плане функционируют фразеологические единицы *кривая вывезет* и *нелёгкая занесла*» (Прокофьева А.В. О сюжетно-композиционных функциях фразеологических единиц. // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Выпуск III. Т. 1. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999. С. 213). Далее не будем специально обращаться к этим фразеологизмам, их роли в формировании сюжета и образов

Эта образность в русской поэтической традиции стабильно связывается с темой судьбы. Н.А. Некрасов, «Несчастные» <1856>: «…Я по теченью плыл сначала, // <…> // Но вдруг распутала судьба // Загадку жизни несчастливой…». А.К. Толстой о жизни человека: «Впадает он в судьбы водоворот // И увлечён теченьем безвозвратно» («Дон Жуан», 1860); К.Н. Батюшков, «Умирающий Тасс» (1817): «Каких не испытал превратностей судеб? // Где мой челнок волнами не носился?». И. Северянин, «Тоска по Квантуну» (1904): «Я в шлюпке жизненной разбился о бурун, // И сердце чувствует развязку роковую...».

Кроме того, перемещение персонажа В. Высоцкого в лодке «по течению» с последующим попаданием в некое странное место может напомнить эпизод из «Снежной королевы» Г.Х. Андерсена: Герда отправляется на поиски Кая и оказывается в лодке, которую из «обычной» жизни в сказочную тоже уносит течение реки.



Фрагмент иллюстрации А. Рэкема
(Arthur Rackham, 1867 – 1939)

песни. Интересующимся данной темой могу порекомендовать следующие работы: Изотов В.П. Новые слова Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Выпуск I. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1997. С. 216 – 217; Изотов В.П. Кто такая Нелёгкая? // Полифилология-7. – Орёл: ОГУ, 2008. С. 3 – 5; Кошарная С.А. Трансформация фразеологизмов в поэзии В.С. Высоцкого (на материале репрезентантов концепта «Судьба») // Высоцковедение и высоцковидение. 2012. Сборник статей. – Орел: ОГУ, 2012. С. 34 – 42.

Герда попадает во владения странноватой старушки: «Из домика вышла, опираясь на клюку, старая-престарая старушка в большой соломенной шляпе.... – Ах ты бедная крошка! – сказала старушка. – Как это ты попала на такую большую быструю реку да забралась так далеко? С этими словами старушка вошла в воду, зацепила лодку своею клюкой, притянула её к берегу и высадила Герду»[1].

Отправляясь на поиски Кая, Герда обувает «новые красные башмачки», которые потом бросает в реку в качестве подарка-жертвы реке в надежде получить от неё информацию о Кае; некоторое время башмачки эти плывут вслед за лодкой, в которой находится Герда. Герда появляется у старухи босой и босиком же сбегает от неё. Новую обувь она получает в следующем эпизоде сказочной повести («Принц и принцесса»). Странные манипуляции с обувью производит и находящийся в лодке герой В. Высоцкого: «То разуюсь, то обуюсь…». Эти его почти бессмысленные действия, однако, очень точно характеризуют тупую внутреннюю цикличность человеческой жизни «по течению», жизни, в которой всё повторяется и «ничего не происходит», как было сказано в одном из ранних произведений В. Высоцкого.

Конечно, приведённый эпизод из сказки Г.Х. Андерсена – это лишь возможная, не особо ясная и далеко не явная аллюзия, связь песни В. Высоцкого с этим эпизодом – ничто иное, как более-менее допустимая гипотеза. В данном случае нам важнее ещё раз убедиться в том, что плавание, переправа в лодке в чужой / иной мир – распространённый мифопоэтический мотив, хотя и возникший в глубокой древности, но вполне живой, периодически встречающийся в литературе нового и даже новейшего времени.

В рассматриваемой песне В. Высоцкого доминирующую роль сравнительно с прочими интертекстуальными составляющими играет именно фольклорный интертекст, о котором подробнее поговорим далее. Сейчас же отметим лишь то, что основное место действия, в которое попадает приплывший «по течению» персонаж, определяется В. Высоцким как «гиблое место», а это, как известно, – топос волшебных сказок и термин

---

[1] Перевод А.В. и П.Г. Ганзен.

фольклористики. Человек, попадающий в такое странное и страшное место, лишается (согласно фольклорному канону) дара речи, зрения и слуха, впадает в сонливость, силы покидают его. У В. Высоцкого об этом: «Я кричу, не слышу крика, // Не вяжу от страха лыка, // Вижу плохо я…». Как отмечает Е.М. Мелетинский, в мифологии разных народов течение рек издревле понималось как движение вниз: «исток реки совпадал с верхом, а устье – с нижним миром, принимая его демоническую окраску»[1].

Весьма важную роль в «Двух судьбах» играют мотивы и образы античной мифологии. Пассивно плывущий «по течению» персонаж, который любуется на себя в воде, ассоциируется с древнегреческим Нарциссом. Эта ассоциация, во-первых, служит дополнительной характеристикой изначально бездеятельного, игнорирующего окружающую его реальную жизнь персонажа песни (по одной из версий мифа Нарцисс умер от голода, не в силах оторваться от собственного отражения в воде); во-вторых, подготавливает читателя-слушателя к восприятию дальнейших событий с учётом мифопоэтических и фольклорных традиций.

Собственно, эти традиции оказываются основой, на которой строится весь сюжет и на которой создаются образы обеих судеб. Уже само изображение судьбы в виде старухи традиционно для европейского культурного сознания, в том числе и для русской литературы, например: «Моя судьба, старуха, нянька злая, // И безобразная, и глупая…» (Я.П. Полонский)[2]; «Зловещая старуха, // Судьба глядит в окно. // И кто-то шепчет глухо, // Что я погиб давно» (К.Д. Бальмонт); «Судьба-старуха нижет дни, // Как зёрна бус – на нить. // <…>) Как тихий лён, спрядает дни, // Чтоб вечное соткать?» (Н.А. Клюев). Аналогичная (или лишь схожая) образность присутствует в прозаическом стихотворении И.С. Тургенева «Старуха», в рассказе А. Платонова «Железная старуха».

---

[1] Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Восточная литература, 2000. С. 217. Демоническую составляющую песни рассмотрим далее.
[2] Отмечено Л.Х. Наделем.

Некоторые из этих старух, зачастую орудующие прялками-нитками-спицами-верёвками-тряпками[1], сучащие нити, ткущие полотно восходят к античным богиням судьбы Мойрам (в древнегреческом языке Μοίρα – доля) или древнеримским Паркам[2]. Мойр (как и Парок) было три: первая пряла нить жизни, вторая наматывала эту нить на веретено, отмеривая длину нити (продолжительность человеческой жизни), третья перерезала нить, заканчивая жизнь человека. Иногда Мойры (Парки) изображались как девушка, женщина средних лет и старуха, олицетворяющими соответственно прошлое, настоящее и будущее (или три человеческих возраста, о которых мы говорили применительно к первой строке рассматриваемой песни). В «Двух судьбах» не впервые в творчестве В. Высоцкого отзывается легенда о Мойрах-Парках: в «Разбойничьей» (1975) сквозной мотив «верёвочки» тоже восходит к античному мифу[3].

Подобная троица также встречается и в литературе, и фольклоре нового времени, например: «Три старухи, одна с другой схожи, // У дороги сидят, // И прядут, и сурово глядят… // Все такие противные рожи!» (Г. Гейне)[4]; И.А. Бродский

---

[1] Заметим, что и в вышеприведённых строках Н.А. Некрасова судьба ***распутывает*** загадку жизни.

[2] Им родственны скандинавские норны, южнославянские орисницы, восточнобалтийские лаймы (лаумы) и другие фольклорные персонажи разных народов. П.П. Ткачёва видит в двух старухах В. Высоцкого модернизированные образы «дев судьбы», родственных «облачным девам» древней славянской мифологии (Ткачёва П.П. Мифологическая семантика женских образов в произведении В. Высоцкого «Две судьбы» // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі. – Выпуск 4. – Мінск: Бестпрынт, 2007. С. 241). По А.Н. Афанасьеву, эти девы тоже выступали как пряхи и ткачихи (см.: Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. Т. 3. Гл. XXIII и XXV). К.Д. Бальмонт: «У янтарных окон Облачные Девы // Ткут, прядут, в их тканях – свет, в их пряже – тьма» (1907).

[3] См. подробнее: Изотов В.П. Объяснительный словарь к «Разбойничьей» В.С. Высоцкого. – Орёл: ОГУ, 1999. С. 11.

[4] В оригинале: «Es sitzen am Kreuzweg drei Frauen…» (из цикла «К Лазарю», сборник «Стихотворения 1853 и 1854 годов»). Переводчик этого стихотворения, П.И. Вейнберг (1831 – 1908), несколько

(«Лагуна», 1973): «Три старухи с вязаньем в глубоких креслах // толкуют в холле о муках крестных…». В европейском фольклоре эти пряхи (иногда одна из них обозначается как ткачиха) порой изображаются как страшные, уродливые (***«старухи безобразные»***). У одной из них – гипертрофированная отвислая нижняя губа от постоянного смачивания нитки слюной, у другой – огромные пальцы правой руки из-за сучения нити (вариант – два огромных зуба – от перекусывания узелков), у третьей – непомерно большая ступня, которой она нажимает на педаль прялки (см., например, немецкую сказку «Три пряхи» в записи братьев Я. и В. Гримм и приводимую ниже «нестрашную» иллюстрацию работы В. Клемке к её детскому изданию).



До В. Высоцкого европейская культурная традиция при подобной персонификации человеческой судьбы изображала либо трёх старух, либо редуцировала их до одной, как, например, на гравюре Ганса Гольбейна Младшего (1497 – 1543) «Пряха» («Die Spinnerin»).

«приблизил» текст Г. Гейне к будущей песне В. Высоцкого (оригинал более сдержан, стилистически нейтрален). Да и сидят эти не старухи, а drei Frauen не просто у дороги, а у ***перекрёстка***, т.е. в месте «нечистом», опасном, где вероятен контакт с представителями потустороннего мира. При этом слово «Kreuzweg» может быть понято в значении «Крестный путь» (на Голгофу), что придаёт лирическому стихотворению Г. Гейне дополнительный смысл.



К мойрам-паркам восходят и три страшные ведьмы из «Макбета» В. Шекспира, которые предсказывают (или даже определяют) судьбу заглавного героя.



И.Г. Фюсли (J.H. Füssli), «Странные сёстры»
(ведьмы из «Макбета» В. Шекспира).

Иногда, впрочем, коллектив античных прях (трёх дочерей Зевса) дополнялся их матерью, древнегреческой богиней Ананке (неизбежность, судьба, нужда, необходимость)[1].

Помимо комментируемого произведения В. Высоцкого, мне неизвестны иные случаи изображения судьбы одного человека в виде двух существ. Так русская фольклорная сказка «Две доли», стихотворение А.А. Григорьева (1844), поэма А.М. Майкова (1845) называющиеся, как и песня В. Высоцкого, «Две судьбы», повествуют о двух ***различных*** судьбах двух ***разных*** людей. Аналогично ангел-хранитель и демон-искуситель, находящиеся за правым и левым плечами человека соответственно, хотя и влияют на его судьбу, но рассматриваться как «две судьбы» никак не могут – «это другое». В песне же А.В. Новикова «Бабушка с косой» (2003) присутствует образная система, по всей вероятности, непосредственно восходящая к рассматриваемому тексту В. Высоцкого с учётом традиций понимания и изображения судьбоносных прях: «Будто высучили мне // На недоброй прялке // Путь, где бродят две старухи – // страшного страшней. // И играл я, как во сне, // С ними в догонялки, // И метался, как чумной, // между двух огней».

Впрочем, в специальной литературе можно найти сведения о том, что иногда и в античности фигурировала только ***пара*** мойр. Так, например, А.Ф. Лосев пишет о том, что «с развитием олимпийской мифологии устойчивыми стали представления об одной, или ***двух***, или трёх мойрах»[2]; применительно к «двум мойрам» учёный ссылается на сочинение античного писателя и географа Павсания «Описание Эллады» (II в. н. э.). К этому же источнику апеллирует и автор статьи о мойрах в словаре Брокгауза и Ефрона: «Рождение и смерть стоят под особым покровительством мойр; в силу этого верования богини предполагались иногда существующими ***в двойственном числе*** (напр. в Дельфах было изображение только двух мойр)»[3].

---

[1] См. подробнее: Мифы народов мира: в 2-х т. Т.1. – М.: Советская энциклопедия, 1980. С. 75.

[2] Мифы народов мира: в 2-х т. Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1982. С. 169.

[3] Энциклопедический словарь. Т. 38. – СПб.: И.Е. Ефрон, 1896. С. 612.

Читаем Павсания, на которого ссылаются учёные: «стоят в храме и статуи двух Судеб (Мойр), а ***вместо третьей*** Судьбы стоят там: Зевс Мойрагет и Аполлон Мойрагет (вожди Мойр)»[1]. Как видим, пара мойр понимается античным автором как нечто явно неканоническое, так как по его представлениям их должно быть три.

Изначально В. Высоцкий, судя по черновой рукописи будущей песни, тоже исходил из троицы существ, суммарно символизирующих судьбу: «Там какой-то горемыка // Денно-нощно[2] вяжет лыко // Надрывается» (фразеологизм «лыка не вязать» здесь вновь В. Высоцкий использует не в его переносном смысле, а в прямом, близком работам мойр-парок над нитками-верёвками-тряпками). Схожий образ старика (им оказывается Святой Николай) присутствует в малороссийской сказке «Людська доля»: находящийся в лесу святой именно ***вяжет лыко***; эти лыка, как объясняет старик, есть «людская доля». При этом он связывает хорошее лыко с плохим для того, чтобы добрые люди венчались со злыми и наоборот, поскольку злые со злыми жить не смогут, а добрым с добрыми будет так хорошо, что они Бога забудут[3].

Так почему же всё-таки в песне В. Высоцкого фигурируют именно две, а не одна или три судьбы, что более полно соответствовало бы культурной традиции? Г.Г. Хазагеров объясняет это тем, что песня В. Высоцкого «прямым и непосредственным образом» связана с анонимной «Повестью о Горе-Злочастии», программным произведением русской литературы XVII века, в обязательном порядке известным В. Высоцкому по учёбе в средней школе и в Школе-студии МХАТ: «…Злая судьба является в виде живого существа, причём воплощение в свою очередь раздваивается: в древнерусском памятнике это Горе и

---

[1] Павсаний. Описание Еллады или Путешествие по Греции во II веке по Р.Х. – СПб.: И.В. Луковников, 1887 – 1889. С. 794. (Книга X, 24, 4).

[2] Т.е. «днём и ночью», круглосуточно.

[3] Сказка (№ 573) представлена в собрании А.Н. Афанасьева (Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: в 3 т. Т. 3. – М.: ГИХЛ, 1957. С. 367). Эта перекличка мне кажется наиболее удивительной и примечательной, одной из самых неожиданных среди многих прочих фольклорных аллюзий и реминисценций в творчестве В. Высоцкого.

Злочастие, у Высоцкого – Нелёгкая и Кривая»[1]. Думается, что исследователь сильно преувеличивает степень раздвоения Горя-Злочастия, которое двойственно только в своём наименовании – в сюжете произведения оно функционирует как одно и единое существо. Но сама ассоциация, выявленная исследователем, безусловно верная, да и тексте песни присутствует соответствующая аллюзия, намёк, сигнал и оглядка на «Повесть о Горе-Злочастии»: «Много ***горя*** над обрывом, // А в обрыве – ***зла***».

Можно предположить, что наблюдаемая в комментируемом тексте редукция традиционной тройки судеб-мойр до пары (или раздвоение единой судьбы на два образа) абсолютно органичны и даже закономерны для поэтической системы В. Высоцкого, основанной на идее бинарности[2], а тема двойничества вообще весьма характерна и значима для творчества В. Высоцкого. И ролевым его героям, и лирическому герою свойственно стремлению к раздвоению: «Во мне – два "Я"», «Мне одного рожденья мало, // Расти бы мне из двух корней», «Тот, который во мне сидит», «Подобно вредному клещу // Впился сам в себя…» и т. д. Г.Г. Хазагеров называет двойничество даже «своеобразным творческим принципом»[3] поэзии В. Высоцкого. У таких героев судьба тоже может легко и вполне логично раздваиваться. Как заметил еще А.А. Потебня, судьба (доля) в фольклоре «является двойником человека, полным его отражением, но тем не менее она есть вместе и причина человеческих действий и состояний». И далее о сказочном Горе: «…В этом горе можно видеть двойника, представление душевных процессов и действий самого человека»[4].

---

[1] Хазагеров Г.Г. Две черты поэтики Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Выпуск II. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1998. С. 84 – 85.

[2] См. подробнее: Скобелев А.В., Шаулов С.М. Наш Высоцкий. Работы разных лет. – Уфа: ARC, 2012. С. 134 – 146.

[3] Хазагеров Г.Г Две черты поэтики Владимира Высоцкого. С. 83.

[4] Потебня А.А. Символ и миф в народной культуре. – М.: Лабиринт, 2000. С. 365; 367.

В упоминавшейся выше работе Г.Г. Хазагеров отмечает и такое сходство «Двух судеб» В. Высоцкого с «Повестью о Горе-Злочастии: «В обоих произведениях главный герой, не названный по имени, проводит первую часть своей жизни "по учению", а затем он встречается со своей судьбой, которая представляет собой персонифицированные пороки героя – пьянство и слабоволие[1]. Губя героя, его злые гении вступают с ним в диалог, причём не только искушают его, но и объясняют ему причины его беды, "учат": Кто рули да вёсла бросит, // Тех Нелёгкая заносит – // так уж водится! А хто родителей своих на добро учение не слушает, тех выучу я, Горе злочастное... В обоих произведениях фигурируют образы реки и лодки, символизирующие жизнь и человека в ней. В обоих произведениях герою после упорного преследования удаётся спастись»[2]. Замечу попутно, что «образы реки и лодки» присутствующие в «Повести…» и о которых пишет исследователь (даже если согласиться с предложенной их трактовкой), в функциональном

---

[1] В другом месте цитировавшейся работы Г.Г. Хазагеров пишет о том, что Кривая – это «неправильная, шальная надежда на спасение без усилий» (С. 85) . В.И. Новиков тоже понимает образы «двух судеб» как аллегории: «Две главные свои беды – официальное непризнание и алкогольный недуг – он представил в фигурах двух безобразных старух» (Новиков В.И., Высоцкий. – М.: Молодая гвардия, 2002. С. 278). Ещё одну весьма сомнительную «расшифровку» этих образов предлагает чешская (или словацкая?) исследовательница Х. Филиппова (Ульбрехтова). По её мнению, Нелёгкая в тексте В. Высоцкого «является изображением собственных блужданий и болезненного физического состояния», а Кривая «имеет черты сугубо русской души, характеризующейся особым легковерием и вечным упованием на эту самую кривую». Это, конечно, наивно до глупости, хотя в последнем случае Х. Филиппова пытается опереться на высказывание Д.С. Лихачёва: «Несчастье русских – в их легковерии. <…> Русские часто сами смеются над собственным легковерием: всё делаем на авось и небось, надеемся, что "кривая вывезет"» (Filipova H. Владимир Высоцкий: путь от барда к поэту (становление и развитие поэтической системы В.С. Высоцкого). – Brno: Vydavatelství Masarykovy univerzity, 2002. С. 152.

[2] Хазагеров Г.Г. Две черты поэтики Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Выпуск II. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1998. С. 84 – 85.

плане разительно отличны от вроде бы формально схожих образов образы реки и лодки в песне В. Высоцкого и сказочной повести Г.Х. Андерсена: в «Повести…» река – преграда (даже не граница), а в «Двух судьбах» и в «Снежной королеве» – путь.

Изначально и прежде всего обе судьбы в песне В. Высоцкого – персонификации (и реализация) нарративов, содержащихся во фразеологизмах о кривой и нелёгкой. Однако более важную роль в формировании (или в оформлении) образов Кривой и Нелёгкой играют мифологические, фольклорные, и литературные традиции с характерными для них художественными средствами. Потому далее обратимся к рассмотрению некоторых частных деталей, с этими традициями генетически связанных.

А.А. Потебня в вышеупомянутой работе «О Доле и сродных с ней существах» отмечал, ссылаясь на фольклорные тексты, записанные П.Н. Рыбниковым, что Горе склонно утешать человека[1]. В одном тексте («Горюшко») таким провоцирующим на новые непотребства «утешителем» пропившегося добра молодца является кабацкая «ба́бища курвя́жища, // Туры́жная ба́бища, яры́жная», которая, хоть и является двойником-предтечей Горя-Злочастия, в отличие от Кривой, «станом ровна и лицом бела». «Она стала вокруг молодца похаживать: // "Не кручинься-тко, дородний добрый молодец, // Встань-ка скорешенько на резвы ноги, // Испивай-ка чару зелена вина: // Тогда ты, молодец, раскуражишься…"»[2]. В другом тексте («Горюшко и Упав молодец») перед пропившимся и печально-похмельным Упавом появляется Горе, пытающееся развеселить и утешить его: «Стало Горюшко по кабаку поскакивати, // Поскакивает да поплясывает, // Поплясывает да выговаривает: // "Ай же ты, Упав, дородний добрый молодец! // Не кручинься-ка ты, не печалуйся. // Учись горемычнаго припевочке: // "В горе жить – не кручинну быть!"»[3]. Аналогичным образом одна из двух судеб персонажа (Кривая) в рассматриваемой песне утешает его: «Не горюй, – кричит, – болезный, // Горемыка мой нетрезвый, // Слёзы вытру я».

---

[1] См.: Потебня А.А. Символ и миф в народной культуре. – М.: Лабиринт, 2000. С. 365

[2] Повесть о Горе-Злочастии. – Л.: Наука, 1984. С. 43.

[3] Там же. С. 49 – 50.

Отметим здесь же, что действующие лица русской литературы и фольклора зачастую встречаются с судьбой и родственными ей персонажами, будучи в состоянии похмелья или алкогольного опьянения (герои многократно упоминавшихся «Повести о Горе-Злочастии» и народных песен о Горе, кузнец из сказки «Лихо одноглазое»). О последнем сказано: «"Что, – говорит, – я горя никакого не видал. …Пойду, поищу себе лихо". Взял и пошёл, выпил хорошенько и пошёл…»[1]. Герой В. Высоцкого тоже встречается с Нелёгкой в нетрезвом состоянии: «И пока я наслаждался, // Пал туман и оказался // в гиблом месте я...». Или: «После лишнего глоточка // Глядь – плыву не в одиночку, со старухою» (ранняя редакция песни).

Присутствие (появление) в лодке, в которой по «реке жизни» плывёт герой, Судьбы или иных аллегорических персонажей, было известно русской поэзии и до В. Высоцкого: «…Челнок свой весело направил // По влаге бурной глубины; // Судьба на руль уже склонилась…» (А.С. Пушкин, «К Н.Г. Ломоносову», 1814); «Мой челнок Любовь слепая // Правит детскою рукой; // Между тем как Лень, зевая, // На корме сидит со мной» (К.Н. Батюшков, 1810-е гг.). Кроме того, неожиданное появление чёрта-ведьмы-колдуна-болезни (эпидемии) в качестве «попутчика» – постоянный мотив фольклорных быличек и страшных рассказов (вплоть до современных, в которых вместо лошадей-телег-саней-лодок фигурирует автомобиль).

Например, в фильме «Математик и чёрт» (киностудия «Центрнаучфильм», 1972; режиссёр и автор сценария С.Л. Райтбурт) чёрт неожиданно появляется в едущей легковой машине математика и на ходу же покидает её (17-я – 18-я минуты фильма). Записанный в 1997 г. рассказ П.А. Таранцова, 1944 г.р.: «Ехал я домой на машине, в командировке был… Смеркаться начало, и дождь шёл. Вдруг слышу в кабине – смешок. <…> Смотрю, а рядом на сиденье маленькое существо сидит. Хвост у него есть и рожки, и всё время смеётся. Смешок у него ехидный такой. Я пока на него смотрел, чуть с трассы не съехал»[2].

---

[1] Народные русские сказки А.Н. Афанасьева. Т. 2. – М.: ГИХЛ, 1957. С. 431.

[2] Былички и бывальщины Воронежского края / Составитель Т.Ф. Пухова. – Воронеж: ВГУ, 2008. С. 235 – 236.

Заметим, что «попутчик» из одноимённой песни В. Высоцкого 1965 года («Хоть бы облачко, хоть бы тучка…») вроде бы вполне реален и не похож на колдуна или нечистого. Однако, исполняя эту песню в 1978 г. для В.И. Туманова[1], автор сделал такое предисловие: «Вадик[2], никогда не езди с малознакомыми людьми в поездах, не летай на самолётах, не езди пароходами. Они, ***черти***, что могут сделать».

Подобные неожиданно появляющиеся «попутчики» в некоторой степени родственны тем персонажам народной мифологии, которых немецкие фольклористы называют ауфхокерами (Aufhocker): если «попутчики» без разрешения и без ведома человека (либо обманом) подсаживаются в его транспортное средство, то классический ауфхокер запрыгивает на шею или на спину человека и использует его в качестве средства передвижения[3].

Обратный (или зеркальный) вариант реализации этого мотива – катания на нечистых или их пособниках – тоже традиционная тема фольклора и литературы: «подобно лешему, бес водит и носит на себе людей (житие Ефросина Псковского, житие Иоанна Новгородского)»[4], Св. Антид из Бсзансона верхом на демоне слетал в Рим и обратно; «Ночь перед Рождеством» и «Вий» Н.В. Гоголя; В. Высоцкий: «Седлал хромого беса» («Открытые дери // Больниц, жандармерий…», 1978). В «Вие» присутствует редкое сочетание обоих вариантов этого мотива (скачка на ведьме, которая предварительно сама выступала как наездница): Хома Брут «…начал почти вслух произносить заклятия. Наконец с быстротою молнии выпрыгнул из-под старухи и вскочил, в свою очередь, к ней на спину».

В ранней редакции «Двух судеб» Нелёгкая появлялась в лодке как «попутчик», а на Кривой герой пытается в качестве наездника выбраться из гиблого места: «Влез на горб к ней с

---

[1] Туманов Вадим Иванович (1927 – 2024) – друг В. Высоцкого.

[2] Возможно, это обращение относится к сыну В.И. Туманова, Вадиму Вадимовичу (отмечено П.Е. Фокиным).

[3] Данный мотив присутствует в «Песне о Судьбе» В. Высоцкого (1976).

[4] Власова М.Н. Новая АБЕВЕГА русских суеверий – СПб.: Северо-Запад, 1995. С. 56 – 57.

перепугу, // Но Кривая шла по кругу – ноги разные…». До этого он уже так высказался о Кривой: «Мне плевать, что кривобока, // Криворука, кривоока…». Возможно, эта разноногая старуха ещё и горбата. «Возможно» – потому что «горб», на который «с перепугу» влез герой песни, можно понять как «верхняя часть спины», закорки, заплечье («горбом» иногда называют спину, горба как такового не имеющую). И всё-таки Кривая, по-видимому, имеет горб в прямом смысле – «нарост на спине», т.е. она не только «кривобока», но и скрючена, горбата. Как отмечает Е.Е. Левкеевская, горб наряду с иными дефектами телосложения (хромота, аномалия роста, слепота или наличие одного глаза) отмечает принадлежность к «нечистому», демоническому миру. В верованиях закарпатских русинов «злая» Доля имеет вид кривой, горбатой женщины[1]. Ср. в иных текстах В. Высоцкого: «За что мне эта злая, // Нелепая стезя // (…) Судьба моя лихая // Давно наперекос» (1972). «Я в обиде на злую судьбу» (1970).

Облик Кривой (кривоока + «ноги разные») явно перекликается с описанием Нинки из ранней песни В. Высоцкого же («Наводчица», 1964), у которой тоже «глаз подбит и ноги разные». Обоим песенным героям (субъектам речи) «плевать» на физические (да и прочие) недостатки обеих дам; одному нужно, чтобы «только вывезла», а другому просто «очень хочется». При этом для героя «Наводчицы» предстоящая встреча с Нинкой (как сказали бы сейчас) судьбоносна: «Сегодня Нинка соглашается, // Сегодня жизнь моя решается». Н.В. Крылова заметила, что эта кривая наводчица, которая «жила со всей Ордынкою», которая «сама ко всем просится», может рассматриваться как пародийный вариант роковой женщины, женщины-судьбы, la femme fatale. Как видим, В. Высоцкий удивительно стабилен, последователен и системен в способах и результатах представления своего поэтического мира.

Омонимическое совпадение ругательной славянской «курвы» и «кривых» в романских и германских языках – curvi / us (лат.), courbe (франц.), curva (итал.), curve (англ.), kurve (нем), – видимо, случайность (все известные мне этимологические словари связывают нашу непотребную «курву» только с «курой / курицей»).

---

[1] Левкеевская Е.Е. Горб // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 1. – М.: Международные отношения, 1995. С. 521.

Впрочем, эти же словари допускают возможность происхождения отечественной «курвы» в значении этически и социально безответственной бляди[1] лёгкого поведения от распространённого польского ругательства kurwa, от которого, в свою очередь, до немецкой кривой kurve в культурно-географическом отношении очень близко. Иногда дилетантская «народная этимология» верно выявляет в словах возможные смысловые параллели, ассоциативные (дополнительные) оттенки значений, которые либо вовсе скрыты от строгого научного взора, либо легкомысленно игнорируются им.

«*Кривая* в персонифицированном употреблении <…> также включаются в поле *лжи*»[2]. Вместе с тем кривизна в символическом языке народной культуры – знак причастности к миру нечистой силы. «В отношении к человеку кривой означает "одноглазый" (рус.), реже "косой" (бел.), или "хромой" (укр., бел., пол., словац., болг., макед., серб.); оба признака приписываются мифологическим персонажам – чёрту, лешему и др. Причиной этих телесных уродств у человека и домашних животных считается нарушение людьми запретов на некоторые виды работ, особенно связанных с кручением, сгибанием, витьём, шитьём»[3].

---

[1] «"Блядь" производна от слова "блуд": в чешском błąd (заблуждение), в польском błędu – "заблуждение"; в словенском błod – "ошибка". Украинское "блудити" коренится в старославянском; в болгарском – "блъдя", в сербохорватском "блудити", "блудим": "заблуждаться", "ошибаться" (Юрганов А.Л. Из истории табуированной лексики. Что такое «блядь» и кто такой «блядин сын» в культуре русского средневековья // Одиссей. Человек в истории. 2000. – М.: Наука, 2000. С. 195 – 197). «Блуд. Общеславянское: укр. *блуд* «блуждание; ***нечистая сила, сбивающая с дороги***» (Шанский Н.М. Этимологический словарь русского языка. Т. 1. Выпуск 2. Б. – М.: МГУ, 1965. С. 144).

[2] Сполохова Е.А. Ассоциативно-семантические поля истины, правды и лжи в поэзии Высоцкого. // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Выпуск V. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2001. С. 160.

[3] Толстая С.М. Кривой // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 2. – М.: Международные отношения, 1999. С. 674. Обратим внимание на упоминание «витья-шитья-кручения», – занятий, характерных для мойро- и паркообразных персонификаций человеческих судеб.

Демонической природе Нелёгкой из рассматриваемой песни специальное исследование посвятил В.П. Изотов[1]: «Фразеологизм *нелёгкая занесла*[2] в значении "выражение крайнего недовольства тем, кто оказался некстати или непредвиденно в опасном или нежелательном, неприятном месте"[3]; <…> обычно Нелёгкая (пусть как и не персонаж) ассоциируется с нечистой силою вообще: "Нелёгкая сила, неладная, недобрая, нечистая, вражеская, бесовская. *Эк его нелёгкая куда угораздила да занесла! Зачем меня туда нелёгкая понесёт?*"[4]; "*Нелёгкая сила*" (нечистая сила, злой дух, дьявол)"[5]; "*Нелёгкая* – слово, употребляющееся только в составе фразеологических оборотов. Возникло из словосочетания *нелёгкая сила*, т.е. нечистая сила, злой дух, дьявол"[6]».

Внешний вид обеих «старух безобразных» хотя и не представлен с изобразительной подробностью в целом (как многие элементы песенного сюжета), в общих чертах соответствует фольклорному и мифопоэтическому канону. Можно предположить, что величина «огромной старухи» Нелёгкой (и, по-видимому, Кривой) связана с традиционным представлением некоторых фольклорно-мифологических персонажей. В частности, Лихо, персонаж, по ряду признаков близкий Кривой В. Высоцкого, описывается как «баба огромная, страшная, об одном глазе»[7], либо как «громадный и тучный

---

[1] См.: Изотов В.П. Кто такая Нелёгкая? // Полифилология – 7. Межвузовский сборник научных трудов. – Орёл: ОГУ, 2008. С. 3 – 5.

[2] Ср. у В. Высоцкого в песне «В младенчестве нас матери пугали» (1977): «Я на воспоминания не падок, // Но, если ***занесла судьба***, – гляди и не тужи…».

[3] Фразеологический словарь русского литературного языка: в 2 т. Т. 2. – М.: Цитадель, 1997. С. 25.

[4] Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. II. – М.: ГИИиНС, 1955. С. 522.

[5] Шанский Н.М., Зимин В.И., Филиппов А.В. Опыт этимологического словаря русской фразеологии. – М.: Русский язык, 1987. С. 91

[6] Бирих А.К., Мокиенко В.М., Степанова Л.И. Словарь русской фразеологии. Историко-этимологический справочник. – СПб.: Фолио-Пресс, 1998. С. 401.

[7] «Лихо одноглазое» (в пересказе К.Д. Ушинского). Русские народные

великан»[1] мужского или среднего рода. «Лихо Одноглазое – в восточнославянской мифологии персонификация злой доли, горя, несчастья, беды. В поверьях Лихо – демоническое существо, имеющее обычно облик худой одноглазой женщины или великанши ростом выше деревьев; её появление предвещает беду. Так, по поверьям, лихо иногда бродит по земле и нападает на людей; на человека, к которому она "привязалась", начинают обрушиваться всяческие беды»[2]. У В. Высоцкого: «Взвыл я, душу разрывая: // "Вывози меня, Кривая, - // ***Я на привязи***…"»[3]. В крупном размере «старух безобразных» в песне В. Высоцкого могла отозваться и Кривая (Bøjgen, бесформенный великан) из драматической поэмы Г. Ибсена «Пер Гюнт» (1867), огромное существо, непреодолимое препятствие, которое невозможно обойти – этот образ тоже имеет фольклорное происхождение и связан с темой судьбы, жизненного пути.

сказки. – М.: Детская литература, 1978. С. 460. Схоже изображается «бабушка»-Лихо и в Народных русских сказках А.Н. Афанасьева (Т. 2. – М.: ГИХЛ, 1957. С. 431 – 435). Одноглазые (кривые) великаны в европейской традиции восходят к античным циклопам. История наиболее известного из них, Полифема, получила обработку и в ряде отечественных фольклорных сказок (см. сюжет 1137 в «Сравнительном указателе сюжетов». – Л.: Наука, 1979. С. 266 – 267).

[1] Народные русские сказки А.Н. Афанасьева. Т. 3. – М., 1957. С. 366.

[2] Шапарова Я.С. Краткая энциклопедия славянской мифологии. – М.: АСТ, 2001. С. 329.

[3] Мотив «привязанности» Горя к доброму молодцу – постоянный в фольклорных песнях; зачастую переносный смысл слова сочетается с наличием атрибутов различных «привязок и перевязок» в прямом смысле, например: «Выходило тут Горе великое, – // Лыком Горюшко подпоясано, // Да мочальями перевязано, // Привязалось Горе к добру молодцу»; «Она лычком подпоясана, // Ремнем подобута, // … Горя замоталася, // К доброму молодцу привязалася // <…> А как помер добрый молодец, // тогда Горя отвязалася»; «А несчасьё видно мне-ка повстречалося, // А великое видно горе привязалосе» и т.п. (см.: Повесть о Горе-Злочастии. – Л.: Наука, 1984. С. 67 – 74). Может быть, в этих «привязках-перевязках» отзываются всевозможные вязания, витьё-шитьё, те тряпки-нитки-верёвки, которыми оперировали античные мойры-парки и их многочисленные модификации нового времени?

Собственно, Кривая и Нелёгкая близки сказочному типу ***антагониста***, т.е. существу (персонажу), противостоящему главному герою сказки. Как отмечают фольклористы, «размеры антагониста изображаются в сказке или очень большими, или очень малыми, но никогда – как тождественные размерам человеческого тела»; размеры «больших» определяются по ряд параметров: росту, которому «сметы нет, ростом с лесом ровен, с лес долиной, голова на покути, ноги на печке), полноте (тучный, толщиной словно копна большая), в целом (великан, большущий, громадный, как копна». При этом «гиперболизированное описание размеров антагониста содержит отрицательную эстетическую оценку внешнего облика персонажа»[1].

Примечательно то, что Нелёгкая в песне В. Высоцкого названа «маманей». Заметим, что исследователи коллективного бессознательного рассматривают архетип «больших людей» (великанов) как образ предков и как символ родительской власти, поскольку ребёнку его взрослые родители кажутся огромными. В этом смысле указанный архетип получает значение доминирующей силы, принуждения, внеположной воли, судьбы. То есть Нелёгкая представляется и через архетип ***матери***, «тесно связанный с предопределённостью человеческой судьбы; именно поэтому мифологические образы судьбы обычно являются женскими, а часто – материнскими»[2]. К «негативным аспектам материнского архетипа» К.Г. Юнг относил то, «что вызывает ужас и является неизбежным, как сама судьба»[3]. В ранней редакции песни В. Высоцкого «материнская» природа судьбы выражается более акцентировано: «маманя, сучья дочка». По-видимому, понимание судьбы как матери было для В. Высоцкого неслучайным – ср. у него же: «И щадила судьба непутёвых своих сыновей» (1976), «Я ни в тыл не просился, ни судьбе под подол…» (1975); стихотворение «В младенчестве нас матери пугали…» (1978).

---

[1] Черванёва В.А., Артёменко Е.Б. Пространство и время в фольклорно-языковой картине мира. – Воронеж: ВГПУ, 2004.С. 70 – 71. См. также: Неклюдов С.Ю. Какого роста демоны? // In Umbra: Демонология как семиотическая система. Альманах. – М.: РГГУ, 2012. С. 85 – 122.

[2] Биркхойзер-Оэри С. Мать. Архетипический образ в волшебных сказках. – М.: Когито-Центр, 2006. С. 185.

[3] Там же. С. 18.

Н.В. Крылова заметила, что в «Двух судьбах» В. Высоцкого присутствует противопоставление двух антонимичных ипостасей женского / материнского начала (Богоматерь – Нелёгкая маманя): «Бросившие "рули да вёсла" попадают во власть Нелёгкой, которая подменяет собой Богородицу». Слова Нелёгкой «Брось креститься, причитая, // Не спасёт тебя святая // Богородица» косвенно напоминают о том, что молитва Богородице может быть спасительной для человека. Существует русская фольклорная сказка, в которой бесы преследуют и донимают странника, но обращение к Богородице спасает его[1].

Н.В. Крылова же пишет о «двуедином монструозном образе Кривой да Нелёгкой», их ***«хтонической женственности»***[2].

И ещё о внешности (физиологических особенностях) Нелёгкой, которая, соответствуя своему наименованию, изображается как существо ожиревшее, толстое, как «тварь нелёгкая» (определение – с маленькой буквы в рукописи), то есть ***тяжёлое.*** «Тяжкая поступь» этой судьбы, которой она «ломит… по пням-кореньям», вызывает ассоциацию с «античной» стилизацией В.А. Жуковского «Судьба» (1837), возможно, заинтересовавшей В. Высоцкого и в связи с её примечательным «пушкинским» контекстом[3]: «…На тяжких свинцовых ногах между нами // Ходит судьба! Человек, прямо и смело иди! <…> // Если ж, испуганный ею, пред нею падёшь ты[4] – наступит // Тяжкой ногой на тебя, будешь затоптан в грязи!»[5].

---

[1] В «Сравнительном указателе сюжетов. Восточнославянская сказка» (Сост.: Л.Г. Бараг и др. – Л.: Наука, 1979. С. 213) этот сюжет описан в позиции 839В* («Странник и бесы»).

[2] Крылова Н.В. Метафорика воды в "русском мифе" В.С. Высоцкого // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2015 – 2016 гг. – Воронеж: Планета, 2016. С. 130.

[3] Стихотворение это было записано В.А. Жуковским в альбоме, изначально принадлежавшем А.С. Пушкину, и который был получен новым владельцем «из рук смерти» (выражение В.А. Жуковского).

[4] Ср. у В. Высоцкого в рассматриваемой песне: «Падал я и полз на брюхе…»

[5] Жуковский В. А. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. М. – Л.: ГИХЛ, 1959. С. 393.

Герой «Дух судеб» (безынициативный в начале песни, который потом «полз на брюхе» возле хихикающих старух) с развитием сюжета меняется, приближаясь к типу сказочного ловкача-трикстера («ох, пройдоха я» – ранняя редакция песни). Лукавое обещание исправить кривизну одной бабки и предоставить «облегчение» другой вполне соответствует сюжетам о хитрецах и обманщиках, дурачащих / калечащих антагонистов и избавляющихся от опасностей; в качестве средства для достижения таких целей может использоваться алкоголь[1] . Кстати сказать, в творчестве В. Высоцкого спаивание пожилой сказочной дамы ранее уже было представлено в антисказочном «Лукоморья больше нет…» (1967): «Распрекрасно жить в домах // На куриных на ногах, // Но явился всем на страх / вертопрах. // Добрый молодец он был – // Бабку-ведьму подпоил, // Ратный подвиг совершил, // дом спалил».

В «Двух судьбах» Кривая и Нелёгкая изображены как падкие до выпивки «пьянь с ханыгою», что тоже вполне соответствует сложившейся традиции в изображении схожих персонажей. Персонифицированные образы судьбы-горя-недоли в русском фольклоре и литературных произведениях, на фольклорную традицию ориентированных, зачастую изображаются как существа пьющие и выглядящие непрезентабельно, например: «Стоит горе прикручинившись, припечалившись, // Полы у горя позатыканы, // Кафтан худой, весь растрёпанный, // Лапотки порастоптаны, оборы развязаны, // Шляпа у горя повислая, // <…> Глаза позаплаканные – // Экое горе ***безобразное***»[2]. В сказках Горе не только склоняет человека к пьянству и сомущает его на пропой имущества, но и само крепко напивается и даже страдает похмельем: «Наутро Горе ещё больше заохало. Зовёт хозяина опохмелиться… Пристаёт к нему: "Пойдём да пойдём в кабак!"»[3].

---

[1] См. об этих мотивах: Неклюдов С.Ю. Сказочный сюжет как продукт литературно-фольклорного синтеза: казус AaTh 485A // Шаги / Steps. Т. 9. № 3. 2023. С. 30 – 86.

[2] Собрание народных песен П.В. Киреевского: Записи П.И. Якушкина. Т. II. – М.: Наука, 1986. С. 93 (№ 189).

[3] Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: в 3 т. Т. II. – М.: ГИХЛ, 1957. С. 434.

Весьма выразительные сцены распития спиртных напитков с участием Горя-Злочастия, заявляющим в своё оправдание, что «Горе – оно пьющее!», присутствуют в фильме «Горя бояться – счастья не видать» (Беларусьфильм, 1974; режиссёр и автор сценария В.Т. Туров[1]). Этот фильм, снятый по мотивам одноимённой пьесы С.Я. Маршака другом В. Высоцкого, вряд ли не был известен автору «Двух судеб». Можно предположить с большой долей вероятности, что В. Высоцкий знал и саму пьесу С.Я. Маршака: спектакли по ней шли с 1954 г. в Академическом театре им. Е.Б. Вахтангова (Москва), с 1961 г. – в Малом драматическом театре (Ленинград), с 1974 г. – в Центральном детском театре (Москва)[2].

При этом поведение Нелёгкой и Кривой в некоторой степени соответствует и иному поведенческому канону фольклорной нечисти. В частности, нечистая сила смеётся, радуясь слабости и греховности человека, надеясь заполучить его душу в качестве добычи. В народных песнях о Горе, перекликающихся с той же «Повестью о Горе-Злочастии», Горе тоже имеет некоторые черты, характерные для фольклорной нечисти. Этот мотив встречается многократно, например: «…Горе насмеялося: // «А хи-хи-смехи, добрый молодец, // Не доживши век, переставился!»; «…Лыком-де горе подпоясалось, // А идёт надо мной да колыхаице, // Надо мною-де над молодцом подсмехаитце…»[3]. Смех нечистой силы может быть и средством запугивания человека. Как пишет Я.Е. Левкиевская в статье «Леший», характерное звуковое поведение этого нечистика – громкий хохот, которым леший любит пугать человека[4]. У В. Высоцкого: «…Огромная старуха // Хохотнула прямо в ухо»; «И хихикали старухи…».

---

[1] В фильмах В.Т. Турова (1936 – 1996) «Я родом из детства» (1966) и «Война под крышами» (1967) В. Высоцкий снимался, в фильме «Сыновья уходят в бой» (1969), как и в двух первых, звучали его песни.

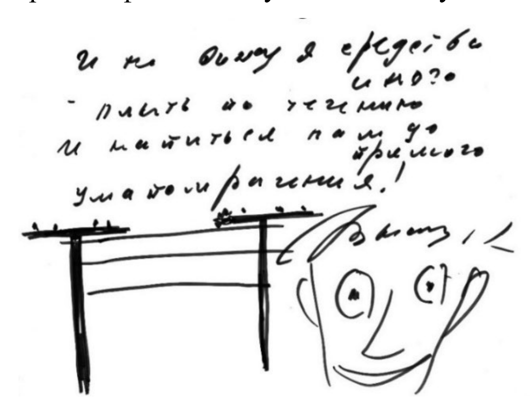
[2] Подробнее об отражении творчества С.Я. Маршака в произведениях В. Высоцкого см. с. 103 – 108 данного издания.

[3] Повесть о Горе-Злочастии. – Л.: Наука, 1984. С. 67, 75.

[4] Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 3. – М.: Международные отношения, 2004. С. 105 – 106.

«К внешним признакам нечистой силы относятся и такие характерные <…> проявления, как сиплый или громкий голос, немота, шум, треск, гул, вой»[1]. Нелёгкая с Кривой пускаются в погоню за убегающим от них героем песни «дико охая» и «подвывая». Заметим, что данная сцена тоже соответствует канону волшебной сказки: при попытке героя вырваться из гиблого места и вернуться с «того» света на «этот» возникает погоня, обычно заканчивающаяся поражением злых сил.

Да и в целом вся песня В. Высоцкого, как видим, очень точно и тонко воспроизводит законы фольклорных сказок «с отчётливо мифологической окраской враждебного герою демонического мира»[2]. Собственно, «Две судьбы» В. Высоцкого в жанровом отношении напоминают фольклорные былички, рассказывающие о встрече человека с представителями «демонического мира» или сказку с элементами фантастики, изложенную от первого лица. При этом фольклорный интертекст «Двух судеб» абсолютно органично дополняется литературными аллюзиями, тоже в своём большинстве имеющими фольклорную или фольклорно-мифологическую «подкладку».



В. Высоцкий. Автошарж. Фрагмент рукописи (стихотворение «Склоны жизни прямые до жути…»).

---

[1] Шапарова Я.С. Краткая энциклопедия славянской мифологии. – М.: АСТ, 2001. С. 373.

[2] Мелетинский Е.М. Структурно-типологическое изучение сказки // Пропп В.Я. Морфология сказки. – М.: Наука, 1969. С. 162.

ГОФМАНИАНА ПРОДОЛЖАЕТСЯ: В. ВЫСОЦКИЙ И Э.Т.А. ГОФМАН

Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776 – 1822) относится к тем немногим писателям, чьё творчество остаётся актуальным на протяжении столетий и постоянно отзывается в произведениях многих авторов разных национальных литератур.

Особенно любим и востребован Э.Т.А. Гофман оказался в русской культуре. В.П. Боткин в 1836 г. заметил, что «Гофман не умер, а переселился в Россию». В.Г. Белинский удивлялся, «отчего доселе Европа не ставит Гофмана рядом с Шекспиром и Гёте...»[1]. Ни от своих соотечественников, ни от иных иностранных литераторов Э.Т.А. Гофман подобных сопоставлений и таких похвал не удостаивался, хотя были у него верные и благодарные ученики и в Англии, и в США, и во Франции, Австро-Венгрии, Бельгии, Дании и во многих иных странах.

В русской классической прозе XIX в. (из её столпов) влияния Э.Т.А. Гофмана и симпатий к его творчеству избежал, пожалуй, только Л.Н. Толстой. Чрезвычайно актуальным творчество Э.Т.А. Гофмана оставалось для русского Серебряного века; возможно, «по инерции» – и для советской культуры 1920-х – 1930-х гг., в целом ориентированной на совсем иные эстетические ценности; без учёта опыта Э.Т.А. Гофмана, например, трудно представить себе, каким было бы, например, творчество М.А. Булгакова, «самого любимого писателя» В. Высоцкого (как последний определил это в известной анкете 1970-го года).

Впервые опубликовано: Владимир Высоцкий: Исследования и материалы 2015 – 2016 гг. – Воронеж: Планета, 2016. С. 19 – 32.

[1] Подробнее см. работы А.Б. Ботниковой: Э.Т.А. Гофман и русская литература (первая половина XIX в.): к проблеме русско-немецких литературных связей. – Воронеж: ВГУ, 1977; Эрнст Теодор Амадей Гофман в русской литературе // Русский круг Гофмана. – М.: Центр книги ВГИБЛ им. М.И. Рудомино, 2009. С. 17 – 53.

Заметим, что и сам М.А. Булгаков ясно осознавал родственность своего творчества наследию немецкого предшественника, – сохранились воспоминания о том, как автор «Мастера и Маргариты» разыгрывал своих друзей, читая им вслух только что опубликованную статью литературоведа И.В. Миримского о сатире Э.Т.А. Гофмана, заменяя фамилию писателя XIX века на собственную[1]. Исключительный интерес к произведениям Э.Т.А. Гофмана проявляли и творцы «из круга» В. Высоцкого: Б.Ш. Окуджава в условном «списке рекомендованной литературы» назвал Э.Т.А. Гофмана вторым после А.С. Пушкина[2], А.А. Тарковский в 1975 г. пишет «Гофманиану» (сценарий фильма, Э.Т.А. Гофману посвящённого); общеизвестны тяготение и даже любовь к творчеству Э.Т.А. Гофмана, которые проявляются в художественной деятельности М.М. Шемякина[3].

Что же характерно для творчества Э.Т.А. Гофмана, в чём его своеобразие и чем оно оказалось столь привлекательным для его последователей из разных стран, представителей разных народов и культур? Обычно творческая манера Э.Т.А. Гофмана ассоциируется со следующим комплексом тем, мотивов и художественных принципов:

– двоемирие, т.е. понимание действительности как сочетания реального и идеального в их взаимодействии и конфликте, смешение, взаимопроникновение обыденного и фантастического;

– склонность к изображению странного, алогичного, непонятного, интерес к теме безумия, двойничества, а также к всевозможной «чертовщине» в серьёзном и комическом вариантах;

---

[1] Мистификация М.А. Булгакова строилась на основе текста статьи И.В. Миримского «Социальная фантастика Гофмана» (журнал «Литературная учёба», 1938, № 5. С. 63 – 87). Вполне вероятно знакомство В. Высоцкого с этими воспоминаниями, описывающими указанный розыгрыш (Ермолинский С.А. О Михаиле Булгакове // Театр. 1966, № 9. С. 79 – 97).

[2] Комсомольской правда.1976. № 121 (15622) 22 мая. С. 3.

[3] А.А. Олейников сообщил нам, что М.М. Шемякин рассказывал ему о том, что они с В. Высоцким разговаривали об Э.Т.А. Гофмане и о его произведениях.

– подвижность традиционных жанровых границ, обращение к жанру литературной сказки, использование художественных приёмов, порождающих двойственность, неопределенность художественного высказывания;

– не только характерная для романтического мировоззрения общая неудовлетворенность окружающим миром, но и сомнения в собственных возможностях, следствием чего является склонность к комическому с доминированием иронии (а не жёсткой сатиры или беззлобного юмора).

Почти априорно можно предположить, что некоторые из вышеперечисленных позиций могут быть отнесены по подобию и к творчеству В. Высоцкого, а потому может возникнуть наивный соблазн «прогнать» произведения русского поэта по этим пунктам с целью выявить не только их очевидную преемственность, но даже и явную зависимость от творчества немецкого романтика. Мы, разумеется, по этому пути не пойдем и постараемся не допустить малокорректные аналогии. Во-первых, потому, что понимаем: между В. Высоцким и Э.Т.А. Гофманом существует множество «посредников» (многие из которых действительно великие художники); соответственно, и многие из возможных «похожестей» связаны не непосредственно с Э.Т.А. Гофманом, а с творчеством его учеников и последователей: А.С. Пушкиным, Н.В. Гоголем, Ф.М. Достоевским, А.А. Блоком, М.А. Булгаковым, а также Ч. Диккенсом, Э. По, В. Ирвингом, О. Бальзаком, Г. Мопассаном, Г.Х. Андерсеном, М. Метерлинком, Г. Майринком, Фр. Кафкой… И, во-вторых (что может быть главным): совершенно очевидно, что В. Высоцкий в своей работе вовсе не стремился к ориентации на творчество Э.Т.А. Гофмана, их художественные миры, мировидение и миропонимание в целом разные.

Потому для начала имеет смысл задаться вопросом: «А был ли Гофман» в литературной жизни Высоцкого? Или эта связь всего лишь ограничивается купленным В. Высоцким письменным столом А.Я. Таирова, за которым режиссёр московского Камерного театра, возможно, работал в 1920 г. над знаменитым спектаклем «Принцесса Брамбилла» по одноимённой повести Э.Т.А. Гофмана. И не более того?

Конечно же, в жизни и в творчестве В. Высоцкого «Гофман был», и далее мы постараемся развить это утверждение, опираясь только на факты и обращаясь к конкретным «текстовым случаям». Но при этом мы воздержимся от определения отличий сопоставляемых эстетических систем, что легко может самостоятельно сделать любой достаточно информированный и квалифицированный читатель данной работы.

Начнём с того, что если имеющиеся архивные документы соответствуют действительности, то, согласно им, студент второго курса Школы-студии МХАТ В. Высоцкий в четверг 6 марта 1958 г. с 13 до 14-30 часов должен был прослушать лекцию на тему «Немецкий романтизм» (немыслимую без обращения к творчеству Э.Т.А. Гофмана), а 11 июня 1958 г., отвечая на соответствующем экзамене по билету № 3 получил оценку «отл»[1].

В небольшой библиотеке В. Высоцкого были две книги немецкого романтика, а именно: Гофман Э.Т.А. Житейские воззрения кота Мурра...: Повести и рассказы: Пер. с нем. – М.: Художественная литература, 1967. – (Библиотека всемирной литературы: Серия 2. Литература XIX в.; Т. 78); Гофман Э.Т.А. Крейслериана; Житейские воззрения кота Мурра; Дневники. – М.: Наука, 1972. – (Лит. памятники). Таким образом, у В. Высоцкого было два издания «Кота Мурра», отличавшиеся разными переводами. Кроме того, в первой книге были еще такие «знаковые» тексты Гофмана, как «Золотой горшок» и «Крошка Цахес», а во втором издании – цикл «Крейслериана» и дневники писателя.

О знании творчества Э.Т.А. Гофмана, а также комплекса идей, с ним связанного, свидетельствуют и два известных высказывания В. Высоцкого. Так, в письме И.С. Бортнику (лето 1977 г.), отправленном В. Высоцким из Мексики (остров Косумель), рассказывается об участии М. Влади в съёмках

---

[1] Высоцкий. Исследования и материалы: в 4 т. Т. 3. Кн. 1. Ч. 1. Молодость. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2012. С. 290, 209. Курс истории зарубежной литературы и театра читал А.С. Поль (1897 – 1965).

фильма ужасов: «Марина[1] неожиданно должна здесь сниматься в фильме "Дьявольский Бермудский треугольник". Гофманиана продолжается»[2]. Т.е. слово «гофманиана» в данном контексте представляется как нечто дьявольское, ужасное и тайное – вполне традиционное понимание одной из сторон творчества Э.Т.А. Гофмана. Однако в этой формулировке, как это часто бывает у В. Высоцкого, имеется «второе дно», «высоцкая червоточина»: участие «жены-добытчицы» в съёмках явно посредственного фильма в экзотическом месте, где оказался и сам В. Высоцкий, представляется ему странным, забавным и едва ли не противоестественным, что тоже – в духе некоторых гофмановских произведений.

Кстати сказать, с этой формулировкой применительно к В. Высоцкому связаны интересные, в известной мере опять-таки «гофмановские», моменты. Адресат рассматриваемого письма, И.С. Бортник понял и прокомментировал «гофманиану» следующим образом: «Накануне отъезда Володи за границу нас познакомили с врачом-наркологом по фамилии Гофман»[3]. А С.В. Жильцов, как следует из его комментария, это письмо перепечатал из сборника «О Владимире Высоцком» таким образом, что вместо традиционной «гофманианы» в его издании появилась экзотическая «***гофманина***»[4].

Естественным путём (по причине прямого копирования текстов, ранее подготовленных С.В. Жильцовым) это странное слово «***гофманина***» оказалось пропечатанным и в четырёхтомнике издательства «Время» (2008), составленном В.И. и О.И. Новиковыми.

---

[1] В том же письме далее: «Жена моя – добытчица, вкалывает до обмороков».

[2] Письмо это цитирую по первопубликации в сборнике «О Владимире Высоцком» (М.: Мединкур, ГКЦМ «Дом Высоцкого», 1995. С. 156).

[3] О Владимире Высоцком. – М.: Мединкур, ГКЦМ «Дом Высоцкого», 1995. С. 208.

[4] Высоцкий В.С. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 5. – Тула: Тулица, 1998. С. 308. В комментарии на с. 590 того же издания С.В. Жильцов пишет, что данное письмо печатается им «по публикации, восходящей к автографу (О Владимире Высоцком: Сборник. – М., 1995)».

А в последнем многотомнике С.В. Жильцова[1] это же письмо И.С. Бортнику вновь «печатается по публикации, восходящей к автографу», но уже здесь значится ***«гофманиана»***. Т.е. С.В. Жильцов или редактор-корректор исправил опечатку, прежняя «гофманина» стала «гофманианой». Но самое забавное в этой истории то, что в рукописном письме В. Высоцкого присутствует именно ***«гофманина»***!

Марина неожиданно должна здесь сни-
маться в фильме «Бывольский бермуд-
ский треугольник» ~~[illegible]~~ гофманина
продолжается. Роль ей неинтересная ни с
какой стороны, только со стороны моря,
которое, ванечка, вот оно – прямо под

Получается, что в первопубликации этого письма, на которую ориентировался С.В. Жильцов, либо была допущена банальная опечатка, либо кто-то «исправил» текст В. Высоцкого, в результате чего шокирующая «гофманина» превратилась в пристойную «гофманиану». При этом С.В. Жильцов, заявляющий, что письмо он публикует по этому изданию, вместо «гофманианы» почему-то предъявил читателям правильную «гофманину», которую через двадцать с лишним лет поменял на ошибочную «гофманиану».

А В.К. Перевозчиков приводил эту же злосчастную фразу из того же письма В. Высоцкого в таком (третьем, тоже «исправленном») варианте: «***Гофманиада*** продолжается…»[2]. Есть и такие буквы, есть и такое слово, – в русском языке оно появилось в 1920-е гг., его актино использовали М.А. Булгаков, А.В. Луначарский, В.А. Каверин, В.П. Катаев, а в начале нынешнего века художником-постановщиком отечественного кукольного полнометражного мультфильма «Гофманиада» стал М.М. Шемякин.

---

[1] См.: Высоцкий В.С. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 5. – М.: СЛОВО / SLOVO, 2018. С. 592 – 593. Текстологическая работа и комментарии С.В. Жильцова.

[2] Перевозчиков В.К. О Высоцком – только самые близкие. – М.: Эксмо: Алгоритм, 2011. С. 76.

Как ни странно, но эта коллизия («***гофманина – гофманиана – гофманиада***») может рассматриваться вполне в духе самого Э.Т.А. Гофмана, любившего совмещать серьёзное (вплоть до трагического и ужасного) с комически нелепым, забавно уродливым. Да и само слово «гофманина» звучит и выглядит для людей, традиционной культурой обременённых, столь дико и неожиданно[1], что впору впасть в сомнения: а не нарочно ли В. Высоцкий употребил его? Или это просто случайная описка В. Высоцкого (если, конечно, описки бывают случайными)?

Второе упоминание Э.Т.А. Гофмана в текстах В. Высоцкого присутствует в «Посвящении братьям Вайнерам» (1979 – 1980). В записях публичных исполнений, сделанных В. Высоцким в январе и в апреле 1980 г.: «Про братьёв-разбойников у Шиллера, читали, // Про Лаутензаков написал уже Лион, // Про Серапионовых читали Коля с Валей, // А где ж роман про Вайнеров? Их два на миллион»[2]. Как видим, В. Высоцкий перечисляет произведения, в которых действуют «братья», в том числе «Серапионовы братья» – четырёхтомный сборник рассказов Э.Т.А. Гофмана. Но здесь же отзываются ещё одни «серапионовы братья» – петроградская (ленинградская) литературная группа начала 1920-х гг., исповедовавшая творческие принципы, Э.Т.А. Гофманом в одноимённом сборнике провозглашённые – иначе трудно понять, причём тут некие «Коля с Валей». Полагаю, что здесь должны упоминаться участники этой литературной группы: Николай Тихонов и «Валентин» Катаев-Каверин (видимо, В. Высоцкий перепутал «серапиона» Вениамина ***Каверина*** и ***Валентина*** Катаева, к этому сообществу отношения не имевшего).

---

[1] Ближайшие ассоциации: свинина, буженина, рванина, хренина, мешанина, писанина…

[2] Схожий текст в черновом автографе: «Про братьев-разбойников у Шиллера читали, // Про Лаутензаков написал уже Лион, // Про Серапионовых листали Коли, Вали… // Где ж роман про Вайнеров? Их – два на миллион!». Существует и промежуточная редакция, напетая В. Высоцким на его магнитофон, возможно, стоявший на том самом столике А.Я. Таирова (январь 1980): «Про братьёв-разбойников у Шиллера читали, // Про Лаутензаков написал уже Лион, // Про Серапионовых и школьники листали... // Где же роман про Вайнеров? Их – раз на миллион».

Говоря о творческом восприятии В. Высоцким литературного наследия немецкого романтика, можно привести и некоторые, как нам представляется, эксклюзивно-гофмановские образы, которые если и не были В. Высоцким «как есть» использованы в собственных песнях, то, по крайней мере, отразились в них. Мне известны три таких случая.

Первый: «Лукоморья больше нет. Антисказка» (1967). В этой песне фигурирует кот учёный («сукин сын», снёсший «цепь златую» в Торгсин): «Как-то раз за божий дар // Получил он гонорар // В Лукоморье перегар // На гектар // Но хватил его удар // Чтоб избегнуть божьих кар // Кот диктует про татар // Мемуар». Понятно, что у этого персонажа есть множество возможных котов-предшественников: кот фольклорный, воспринятый Пушкиным от Арины Родионовны; кот из пародического фольклора времён НЭПа, которого «на мясо зарубили», Василий из повести братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу». Предполагаемыми прообразами рассматриваемого «антисказочного» трикстера также могут выступить златолюбивый и неумеренный кот Базилио из «Золотого ключика» А.Н. Толстого, и (в меньшей степени) булгаковский кот Бегемот[1]. Большинство из перечисленных персонажей в конечном итоге восходят к фольклорному Коту в сапогах.

Свою родственность с Котом в сапогах заявлял и высокообразованный («учёный») кот Мурр, один из центральных персонажей романа Э.Т.А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра…» (1819 – 1822). Заметим, что Мурр действительно

---

[1] Аналогия с Бегемотом приведена в работе: Кулагин А.В. «Лукоморья больше нет». В жанре «антисказки» // Литература и фольклорная традиция: сборник научных трудов. К семидесятилетию профессора Д.Н. Медриша. – Волгоград: Перемена, 1997. С. 113 – 122. Наши сомнения в том, что булгаковский Бегемот отразился в коте В. Высоцкого основаны на том, что в первом, хотя присутствуют черты трикстера, всё-таки доминирует мистическое, «дьявольское» начало), а персонаж В. Высоцкого – только трикстер, «нечистое» начало в нём напрочь отсутствует, а потому он значительно ближе к иным литературным и фольклорным котам, вполне земным ловкачам и простофилям-неудачникам, нежели к Бегемоту.

сочиняет свой «мемуар» (единственный из всех вышеперечисленных и известных мне «довысоцких» котов). Кроме того, в этом же романе имеется сцена лихой кошачьей попойки с последующими муками жестокого похмелья и раскаяния. Воспоминания Мурра: «Муций[1] изготовил отменный кошачий пунш. <…> Мне ведомо лишь, что изысканная тонкость сего пунша, равно как и его победительная сила, достигается преимущественно изрядной примесью селёдочного рассола»[2]. Далее Мурр описывает свои «невыразимо безутешные» похмельные страдания: «…Я ощущал не только изнеможение и бессилие, но и совсем по-особому терзавшие меня дерзостные, непомерные притязания желудка, не достигавшие цели именно по причине своей непомерности... То было гнуснейшее состояние! <…> Нет ничего более гнетущего! Мысль, что меня постигло величайшее несчастье, что вся твердь земная есть юдоль скорби, повергла меня в неизъяснимую муку. Я зажмурил глаза и заплакал навзрыд»[3].

Второй случай возможной переклички тоже, как мне представляется, может быть связан с этим же романом Э.Т.А. Гофмана и с его хрестоматийно известной сценой (история с «роскошной селёдочной головой»). Мурр встречает свою мать (Мину), которая голодает, и решает принести ей остаток рыбки, который он припрятал. С селёдочной головой в зубах Мурр отправляется на чердак к «милой маменьке», но…

Мурр продолжает: «Но как постичь всю изменчивость сердца тех, кто живёт в нашем бренном мире? Зачем не оградила судьба грудь нашу от дикой игры необузданных страстей?

---

[1] Кот-студент, приятель Мурра.

[2] Цитирую по изданию, имевшемуся в библиотеке В. Высоцкого: Гофман Э.Т.А. Житейские воззрения кота Мурра: Повести и рассказы. – М.: Художественная литература, 1967. С. 236. Книга была подписана к печати 8 февраля 1967 г., первое известное исполнение «Антисказки» В. Высоцкого датируется октябрём того же года. Попутно зададимся вопросом: «А не отозвался ли этот кошачий пунш с упомянутым диковинным ингредиентом в экзотических рецептах коктейлей Вен.В. Ерофеева («Москва-Петушки»)?

[3] Гофман Э.Т.А. Житейские воззрения кота Мурра: Повести и рассказы. – М.: Художественная литература, 1967. С. 253 – 254.

С селёдочной головой в зубах вскарабкался я <…> на крышу и уже собирался залезть в слуховое оконце. Но тут я пришёл в такое состояние, когда моё «я», странным образом ставшее чуждым моему «я», вместе с тем оказалось моим истинным «я». Полагаю, что выразился достаточно ясно и определённо, так, что всякий в описании этого моего странного состояния увидит психолога, способного проникнуть в самые недра человеческого духа! Необыкновенное чувство, сотканное из желания и нежелания, помутило мой разум и завладело мною – сопротивляться далее было невозможно, – я сожрал селёдочную голову!»[1].

Схожая тема в подобном ключе же разрабатывается В. Высоцким в песне «И вкусы, и запросы мои странны» (1969), персонаж которой совершенно в духе Мурра пытается объяснить свои нехорошие поступки раздвоением личности и борьбой разных «Я», происходящей в его душе: «…А суд идёт, весь зал мне смотрит в спину. // Вы, прокурор, вы, гражданин судья, // Поверьте мне: не я разбил витрину, // А подлое моё второе Я. <…> Я больше не намерен бить витрины // И лица граждан – так и запиши! // Я воссоединю две половины // Моей больной раздвоенной души! // Искореню, похороню, зарою, – // Очищусь, ничего не скрою я! // Мне чуждо это Я моё второе, ё-моё! // Нет, это не моё второе Я»[2].

Оба персонажа пытаются демагогически оправдать себя внутренней борьбой «Я» и «не-Я», «первого Я» и «Я второго», «Я» истинного и «Я» ложного. «Раздвоенность души», о которой пишет В. Высоцкий, конечно, имеет и иной источник (пьеса «Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта и спектакль Театра на Таганке, где В. Высоцкий играл лётчика, и где единый персонаж З.А. Славиной раздваивался на добрую Шен Те и злого Шуи Та), но и Э.Т.А. Гофман здесь тоже актуален, так как в целом комическая коллизия, на которой основана песня В. Высоцкого, как мне представляется, вполне может восприниматься в качестве аллюзии на пассаж из романа Э.Т.А. Гофмана.

---

[1] Там же. С. 75.

[2] Цитирую по фонограмме, записанной в студии М.М. Шемякина (Париж, 17.08.1978).

Третий случай связан с песней «Письмо в редакцию телевизионной передачи "Очевидное-невероятное" из сумасшедшего дома – с Канатчиковой дачи» (1977). Вспомним: «Но двух безумных наших братьев // Подобрали рыбаки. // Те, кто выжил в катаклизме, // Пребывают в пессимизме, – // Их вчера в стеклянной призме // К нам в больницу привезли…»[1]. В. Высоцкий часто вместо «стеклянной призмы» исполнял вариант со «стеклянной клизмой». Последняя – вполне реальный предмет (стеклянная кружка Эсмарха). «Стеклянная призма» более соответствует многочисленным «геометрическим» мотивам текста В. Высоцкого. С высокой степенью вероятности можно предположить, что эта стеклянная призма-клизма восходит к образу «кристалла» (в русском переводе В.С. Соловьёва – «стекло») из сказочной повести Э.Т.А. Гофмана «Золотой горшок» (1814): её главный герой, студент Ансельм, балансирующий на грани безумия, оказывается в «хрустальной склянке», «стеклянной тюрьме», «стеклянной банке»[2] и, находясь внутри этого странного хрустально-стеклянного пространства, перемещается по улицам Дрездена. Заметим, что все вышеперечисленные «гофмановские» случаи относятся к хрестоматийно известным местам из сочинений немецкого писателя, без обращения к которым трудно представить себе разговор о его творчестве.

Далее обратимся к более тонким случаям, которые касаются сюжетно-композиционных систем прозаических произведений В. Высоцкого. В двух его наиболее репрезентативных повестях – «Жизнь без сна» (1968) и «Девочки любили иностранцев» (1977–1978) реализован дискретный принцип сюжетостроения, впервые в художественном произведении успешно применённый опять-таки Э.Т.А. Гофманом в том же романе «Житейские воззрения кота Мурра вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганеса Крейслера, случайно уцелевшими в макулатурных листах». Напомню, что в этом произведении гениально реализованная

[1] Цитирую по той же фонограмме.

[2] Гофман Э.Т.А. Житейские воззрения кота Мурра: Повести и рассказы. – М.: Художественная литература, 1967. С. 453 – 455.

Э.Т.А. Гофманом двулинейность повествования возникает из-за того, что учёный кот пишет свой «мемуар», прокладывая рукопись страницами, вырванными из книги о капельмейстере Крейслере, а в типографии всё это набирают и печатают подряд «как есть».

В. Высоцкий использует схожие сюжетно-композиционные приёмы, нарушающие временну́ю и причинно-следственную целостность фабулы, разбивающие её на отдельные фрагменты. Начнём с того, что сюжет «Жизни без сна» (эта повесть В. Высоцкого впервые была опубликована после смерти автора под названием «Дельфины и психи») тоже состоит из двух относительно автономных повествовательных линий – «дельфинов» и «психов». Понятно, что подобная композиция присутствует не только в романе Э.Т.А. Гофмана, но и в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», в сокращённом виде опубликованном в журнале «Москва» незадолго до начала работы В. Высоцкого над повестью, – можно предположить, что именно знакомство с романом М.А. Булгакова послужило толчком для серьёзного обращения В. Высоцкого к прозе (ранее им создавались лишь небольшие новеллы и наброски).

Однако заметим при этом, что по своей организации проза В. Высоцкого ближе к произведению Э.Т.А. Гофмана, нежели к тексту М.А. Булгакова: если у последнего обе линии повествования – рассказы «всезнающих авторов», то и в «Коте Мурре», и в «Жизни без сна» так строится только одна линия (у В. Высоцкого – пародия на «научную фантастику» о разумных животных), а вторая представляет собой рассказ от первого лица – «мемуар» учёного кота у Э.Т.А. Гофмана и записки советского сумасшедшего у В. Высоцкого.

Изобретённый (или, по крайней мере, успешно применённый) немецким романтизмом «фрагментарный» принцип сюжетостроения, по-видимому, вполне и в целом соответствовал художественному мировидению В. Высоцкого: уже в раннем (1960) поэтическом тексте «Пособие для начинающих и законченных халтурщиков "49"», основанном на событиях, связанных с беспримерным дрейфом четырёх советских солдат на неуправляемой барже, В. Высоцкий

использовал приём фиктивной фрагментарности повествования. Из заявленных сорока девяти четверостиший (по одному на каждый день плавания) приведены лишь шестнадцать, что мотивируется якобы «сокращённым изданием» произведения[1] (присутствуют четыре фрагмента, включающие следующие строфы: 1 – 5, 18 – 20, 37 – 40, 46 – 49). Схожий, хотя и более изощрённый подход к формированию сюжетно-композиционной структуры текста будет применён В. Высоцким и в позднем прозаическом произведении «Девочки любили иностранцев» <1977 – 1978>.

Эта небольшая повесть (публиковавшаяся под неизвестно откуда взявшимся неавторским названием «Роман о девочках») и иногда ошибочно (наверное, «из большого уваженья» к В. Высоцкому) даже филологами рассматриваемая как неоконченный роман[2], состоит из трёх автономных, внутренне завершённых и относительно независимых друг от друга частей: повествование автора о событиях, происходивших с начала 1960-х гг. до «прыжка» Тамары, обокравшей клиента; «Рассказ Тамары Полуэктовой нам», охватывающий события от её детства до взрослого состояния и подведения общего итога; финальное повествование автора о нескольких часах майского дня 1974 г., отмеченных похмельными муками Максима Григорьевича и появлением вернувшегося из заключения Николая, который встречает Тамару и узнаёт о её связи с Александром Кулешовым. Времены́е пласты в этих «кусках» частично пересекаются, дополняя друг друга.

О временны́х отношениях в поэтическом творчестве В. Высоцкого чрезвычайно точно написала Л.В. Кац: «Жизнь представлена как дискретные, не выстраивающиеся в последовательность фрагменты времени, главное в которых – их

---

[1] Возможна также ассоциация с «пропущенными» строфами в «Евгении Онегине» А.С. Пушкина.

[2] Этот текст не может быть признан неоконченным романом, поскольку в повествовании отсутствует совершенно необходимая для данного жанра нацеленность на широкий охват действительности. Даже если В. Высоцкий и хотел написать именно ***роман***, то результат оказался совсем иным. Перед нами – не прерванный ***роман***, а композиционно замкнутая и вполне завершённая ***повесть***.

свершённость и насыщенность определенным качеством, а не протекание или следование друг за другом»[1]. В основе этих отношений лежит «не линейное или циклическое движение, а теснота / насыщенность временно́го пространства, драматургия представления качественной структуры этого пространства…»[2]. Эти наблюдения исследователя, сделанные на материале лирической поэзии В. Высоцкого, могут быть вполне корректно экстраполированы и на его прозу.

В любом художественном тексте следствием представления жизни как дискретных временны́х фрагментов может стать (и зачастую становится) несовпадение сюжета и фабулы. А в этом случае восстановление «естественного» хода событий производится путём выявления их хронологической и (при наличии) причинно-следственной последовательности.

Действие повести В. Высоцкого «пунктирно»: оно проходит от самого начала 1960-х гг. («голубиная тема», связанная с юностью Кольки Коллеги) до второй половины 1977 г. или первой половины 1978 г. (история немца Питера Онигмана и Тамары). Тогда же, что наиболее вероятно, происходит и «Рассказ Тамары Полуэктовой нам», являющийся фабульным финалом текста. При этом и автор в своём повествовании, и персонажи в воспоминаниях обращаются к событиям, относящимся к иным – различным и не всегда однозначно атрибутируемым в хронологическом плане «кускам» времени.

Однако вполне конкретная и ясная хронология фабульного содержания повести может быть определена, исходя из единственной точно указанной автором даты – года рождения Тамары Полуэктовой (1954). А к этой дате непротиворечиво «привязываются» и остальные моменты событийной канвы произведения. Тамара родилась ***летом*** 1954 г., а «после каникул летних», т.е. осенью 1970 г. Коллега соблазнил перешедшую в десятый класс шестнадцатилетнюю школьницу. Весной следующего (1971) года Николая арестовали и посадили на

---

[1] Кац Л.В. О семантической структуре временно́й модели поэтических текстов Высоцкого. // Мир Высоцкого. Выпуск III. Т. 2. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999**.** С. 88.
[2] Там же. С. 95.

четыре года. Возвращение Коллеги посреди похмельных мук Максима Григорьевича состоится одиннадцатого мая 1974 г. – т.е. он появляется в Москве именно через три года после ареста (это ***трёхлетнее*** отсутствие Николая упоминается в тексте неоднократно). «Помрёт Максим Григорьевич только года через три-четыре», т.е. в 1977 или в 1978 г. Тогда же, во второй половине 1977 – первой половине 1978 г., двадцатитрехлетняя Тамара неудачно вытащит у Питера Онигмана деньги из бумажника, после чего расскажет нам о своей жизни. Этот (в известной степени «вневременной», состоявшийся после её прыжка и «зависания» в воздухе) «Рассказ Тамары Полуэктовой нам» оказывается финальным в хронологической череде событий, подводя итог всему произошедшему.

Такой принцип повествования, совмещающий фрагментарность изложения с нарушением его хронологической последовательности, в конечном итоге опять-таки восходит к линии Крейслера из романа «Житейские воззрения кота Мурра…», многократно упоминавшегося нами ранее. Мурр прокладывает листы своей рукописи страницами, которые он вырывал из книги о капельмейстере Крейслере (таких прокладок шестнадцать и ни одна из них непосредственно не стыкуется с другими)[1]. Нам неизвестна последовательность этих фрагментов в изничтоженной Мурром книге, мы с трудом пытаемся выловить из этой неопределённости хронологические и причинно-следственные отношения излагаемых событий. И только дойдя до финала этого якобы неоконченного романа, мы с удивлением понимаем, что первый фрагмент линии Крейслера и был последним в хронологии событий, что вся история ничем не кончилась, что автор это изначально знал, и его художественный замысел не соответствовал тому, что ожидал читатель! Такое открытие, конечно, в известной степени доступно только внимательному и вдумчивому читателю, поэтому в перечень основных свойств гофмановской прозы имеет смысл добавить её интеллектуальность. Что, кстати, в равной мере относится и к прозе В. Высоцкого.

[1] В известной (фактически беловой) рукописи В. Высоцкого каждый фрагмент повести начинается с нового листа.

Но и здесь мы по-прежнему должны помнить про возможное наличие многочисленных «посредников» между В. Высоцким и Э.Т.А. Гофманом, тоже воспринявших художественный опыт немецкого романтика. Этими «посредниками» могут быть не только авторы литературных произведений. Например, Л.В. Шевченко сделал верное наблюдение о перекличке повести В. Высоцкого с культовым фильмом французского режиссёра Ж.-Л. Годара «Две или три вещи, которые я знаю о ней» («2 ou 3 choses que je sais d'elle», 1967) с Мариной Влади в главной роли [1].

В любом случае благодаря В. Высоцкому гофманиана успешно продолжилась в русской, а значит, и в мировой литературе второй половины XX века.

А по-другому и быть не могло.

… И ГЕНРИК ИБСЕН

Интертекстуальность, взаимодействие с разнообразными явлениями искусства, литературы и фольклора – важная составляющая многих произведений В. Высоцкого, на что давно обратили внимание исследователи[2]. В силу специфики художественного творчества нам даже коллективными усилиями не удастся найти и оприходовать все гарантировано верные случаи межтекстовых перекличек в творчестве любого автора (а тем более гения), «но к этому нужно стремиться». Потому в данной публикации постараюсь показать и обосновать

Впервые опубликовано: В поисках Высоцкого. 2021. № 42. С. 67 – 70.

[1] См.: Шевченко Л.В. Конформизм как отдых, или «Творческий отпуск» нонконформиста // Знамя. 2001. № 12. С. 215.

Впервые опубликовано: В поисках Высоцкого. 2021. № 42. С. 67 – 70.

[2] Помимо изрядного количества статей, высоцковедами созданных и данной теме посвящённых, существуют три специализированные монографии: Pfandl H. Textbeziehungen im dichterischen Werk Vladimir Vysoskijs. – München: Verlag Otto Sagner, 1993; Osiewicz B. Интертекстуальность в поэзии Владимира Высоцкого. – Poznań: Wydawnictwo UAM, 2007; Шаулов С.С. В.С. Высоцкий: контексты и интертексты. – Уфа: Издательство БГПУ, 2014.

наличие возможной связи песни В. Высоцкого «Две судьбы» («Кривая да Нелёгкая», 1977) с драматической поэмой норвежского писателя Г. Ибсена (1828 – 1906) «Пер Гюнт» (1867). Вопиющие жанровые различия этих текстов (песня в чуть более полусотни строк и драматическая поэма в двести с лишним страниц) делают эту задачу непростой; при отсутствии явных цитат и реминисценций мы можем только лишь сопоставить темы, отдельные образы обоих произведений и неназойливо, без претензий на истину наметить возможные аллюзии[1]. Что, впрочем, в данном случае может быть немаловажным для понимания как конкретного произведения В. Высоцкого, так и его творчества в целом.

Начнём с того, что тема обоих произведений раскрывается в показе бессмысленности и ущербности жизни «по течению»; герой песни В. Высоцкого «в первой трети» своей жизни подобен заглавному персонажу драмы Г. Ибсена, изображаемому от юности до старости. Герой Г. Ибсена изначально представлен как беспутный молодой человек, склонный к выпивке, безделью и бесцельному существованию (по определению Н.Я. Берковского, Пер Гюнт «лишён реального самоощущения», он – «развалившаяся инициатива»[2]). Оба персонажа не только ленивы и бездеятельны, но при этом принципиально самодовольны: один подобно Нарциссу любуется своим отражением в воде, жизненное кредо другого – «Будь доволен собою самим»[3].

Песню В. Высоцкого с драмой Г. Ибсена сближает и способ подачи художественного материала. В обоих случаях в сюжет, начинающийся вполне «бытово», неожиданно вторгается

---

[1] Реминисценция здесь понимается как явное заимствование, а аллюзия – как возможное воспоминание, ассоциация. То есть, если реминисценция – факт, то аллюзия – лишь вероятная возможность.

[2] Берковский Н.Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе – СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 472.

[3] Здесь и далее текст драматической поэмы Г. Ибсена привожу в переводе А.В. и П.Г. Ганзен, наиболее известному среди других переводов на русский язык и наиболее распространённому в СССР (Ибсен Г. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1956. С. 450). В переводе А.В. Шараповой: «Довольствуйся собой».

фантастическая чертовщина, близкая фольклорным традициям (похмельный Пер Гюнт встречает в лесу тролля – Женщину в зелёном и вместе с ней верхом на «гигантском поросёнке» отправляется к её отцу, королю троллей). После неудачной попытки стать королевским тестем (и самому сделаться троллем), Пер Гюнт вступает в драку с мелкими троллятами и оказывается в том месте, которое в народных сказках и в работах фольклористов называется «гиблым»: «Своды залы рушатся; всё исчезает. Кромешный мрак. Слышно, как Пер Гюнт бьёт и колотит направо и налево большим суком». В этом месте Пер Гюнт не может продвигаться куда-либо, т.к. всюду на его пути возникает невидимая Кривая[1].

«Пер Гюнт: Ну, отвечай же мне! Кто ты?

Голос из мрака: Сама.

Пер Гюнт: Прочь убирайся с дороги!

Голос: Нет, обойди-ка сторонкой, Пер Гюнт!

Пер Гюнт: (хочет пройти в другом месте, но снова натыкается): Кто ты?..

Голос: Сама.

Пер Гюнт: Отвяжись ты[2] // С глупым ответом таким! Говори! // Что ты такое?

Голос: Кривая.

Пер Гюнт: Как? Ты – Кривая?..

Голос: Великая, Пер! <…>

Пер Гюнт (опять натыкаясь): Взад ли, вперёд ли – ни с места! // Тесно и вне и внутри! // Там она, тут она – всюду; // В круге каком-то верчусь! // Выйду, и снова я заперт!..»[3].

---

[1] В оригинальном тексте Г. Ибсена этот персонаж назван Bøjgen (Кривой, Гнутый, Изогнутый – в мужском роде), что соответствует фольклорным представлениям норвежцев о нём как о невидимом великане, могущим принимать облик змея и которого невозможно обойти. У Г. Ибсена (как и в фольклоре) Bøjgen ни мёртв, ни жив, это нечто огромное и бесформенное, на ощупь скользкое. В фигуральном смысле «Bøjgen» – непреодолимое препятствие, требующее подчинения или компромисса.

[2] У В. Высоцкого: «Вывози меня, Кривая! // Я ***на привязи***…».

[3] Ибсен Г. Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 2. – М.: Искусство, 1956. С. 461 – 466.



Пер Гюнт и Кривая. Иллюстрация Т. Киттельсена, 1890 (Theodor Kittelsen, 1857 – 1914)

Не в силах бороться с Кривой, обездвиженный Пер Гюнт падает, он должен стать добычей нечисти, но доносящийся издали колокольный звон и церковное пение спасают его. Сцена эта очень сильная, а в смысловом плане чрезвычайно важная для всей драмы Г. Ибсена (тема Кривой будет несколько раз возникать и в дальнейшем развитии сюжета).

Помнил ли эту Кривую В. Высоцкий, работая над своей песней, – неизвестно. Но то, что он должен был знать пьесу Г. Ибсена и знать её неплохо, представляется весьма и весьма вероятным. В курсе лекций по предмету «История зарубежного театра и театра стран народных демократий» В. Высоцкий («хитрый студент, но способный, работает хорошо» [1]) осенью 1958 г. должен был прослушать три лекции, посвящённые драматургии Г. Ибсена, а в феврале 1959 г. – ещё две на схожую тему в курсе «История МХАТ»[2] (постановка «Пер Гюнта», состоявшаяся в 1912 г., занимает значимое место в этой истории).

С середины 1950-х годов и до 1960 г. в Москве регулярно представлялась созданная артистом Малого театра Вс.Н. Аксёновым литературно-музыкальная композиция «Пер Гюнт» (с музыкой Э. Грига она обычно исполнялась в Концертном зале имени П.И. Чайковского). В 1968 г. на Ленинградском телевидении был снят телефильм по драме Г. Ибсена (режиссёр – В.Е. Воробьёв). В личной библиотеке В. Высоцкого имелся однотомник Г. Ибсена[3], содержащий в себе помимо иных произведений норвежского писателя и «Пер Гюнта» в переводе П.М. Карпа. Стихотворный набросок В. Высоцкого «В царстве троллей…» <1969> также может быть результатом знакомства поэта с драмой Г. Ибсена. Свидетельство Аллы Всеволодовны Шараповой, чей перевод сцены с Кривой из «Пер Гюнта» был передан в Театр на Таганке в начале 1977 г., дополнительно подтверждает возможность учёта В. Высоцким художественного опыта норвежского писателя[4].

---

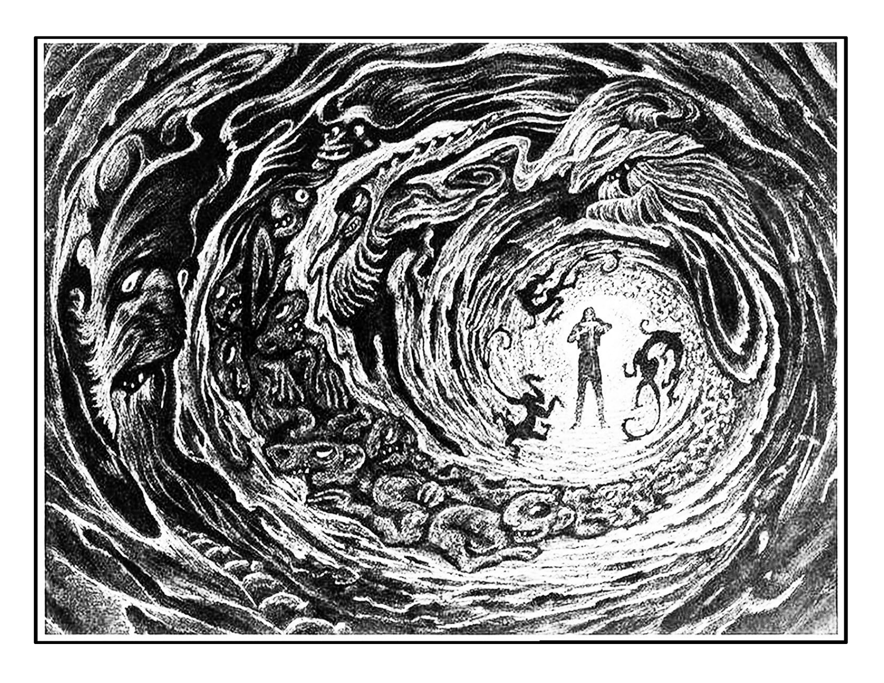
[1] Краткая характеристика, данная В. Высоцкому в ходе производственного собрания педагогов третьего курса Актёрского факультета Школы-студии МХАТ. См.: Высоцкий. Исследования и материалы: в 4 т. Т.3. кн. 1, ч. 1. Молодость. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2012. С. 381.

[2] См.: Высоцкий. Исследования и материалы: в 4 т. Т.3. кн. 1, ч. 1. Молодость. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2012. С. 338 – 339.

[3] Ибсен Г. Драмы; Стихотворения. – М.: Художественная литература, 1972. (Библиотека всемирной литературы. Серия вторая; Т. 87).

[4] См.: Шарапова А.В. Несостоявшийся Ибсен // В поисках Высоцкого. 2021. № 42. С. 71 – 76.

Всё вышесказанное, как представляется, позволяет внести «Кривую» Г. Ибсена в список тех образов, мотивов и смыслов, которые могли отозваться в песне В. Высоцкого[1].



С.Г. Бродский, иллюстрация к «Пер Гюнту» Г. Ибсена, 1977.

[1] Помимо работ, упоминавшихся нами на с. 45 – 67 данного издания, см.: Раевская М.А. Стихотворение «Набат»: материалы к комментированию // В поисках Высоцкого. 2014, № 12. С. 35 (о возможной связи Кривой В. Высоцкого с образом одноглазого Полифема из «Одиссеи» Гомера). В этой же связи представляется весьма интересным и закономерным то, что в сцене пребывания Пер Гюнта во дворце троллей возникает схожая тема: король троллей хочет выколоть Пер Гюнту один глаз, чтобы ему, окривевшему, было проще присоединиться к обществу нечистых существ.

В. ВЫСОЦКИЙ И О.Э. МАНДЕЛЬШТАМ

Знакомство В. Высоцкого с творчеством О.Э. Мандельштама не вызывает сомнения.

Во-первых, свидетельством этому является хотя бы тот факт, что в библиотеке В. Высоцкого сохранилось репринтное издание сборника «Tristia»[1] и «Стихотворения» из Большой серии «Библиотеки поэта» (Л.: Советский писатель, 1973)[2]. Кроме того, мать поэта, Н.М. Высоцкая, сообщала о том, что после смерти сына «часть книг из дома унесли. Среди них я хорошо помню четыре тома Н. Гумилёва, три тома О. Мандельштама, двухтомник Н. Клюева, одну или две книжки Б. Пильняка, несколько отдельных изданий В. Набокова, В. Хлебникова – почти все в мягких переплётах. Это он привозил из-за границы»[3]. Во-вторых, в воспоминаниях современников о В. Высоцком неоднократно встречаются упоминания об О.Э. Мандельштаме. А.С. Демидова: «Я… подарила Высоцкому напечатанную на пишущей машинке "Поэму без героя" Ахматовой, а он мне дал перепечатать стихи Мандельштама – тоже машинопись, – подшитые в самодельный том»[4]. О высокой позиции О.Э. Мандельштама в «поэтическом рейтинге» В. Высоцкого говорят вос-

---

Данная статья написана в соавторстве с В.А. Гавриковым. Впервые опубликована: Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2015 – 2016 гг. – Воронеж: Планета, 2016. С. 39 – 53.

[1] Мандельштамъ О.Э. Tristia. – Ann Arbor: Ardis, 1972. Репринт воспроизведён с издания 1922 г.

[2] Книга содержит дарственную надпись: «Володе Высоцкому. 28.II.74» (подпись неразборчива).

[3] Высоцкая Н.М. О библиотеке сына // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Выпуск I. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1997. С. 455. По-видимому, речь идет о «Собрании сочинений» О.Э. Мандельштама в трёх томах, Вашингтон (издательство «Международное Литературное Содружество») под редакцией Г.П. Струве и Б.А. Филиппова (в мягком переплёте было второе издание, выпущенное в 1967 – 1971 гг.). Первое вышло в конце 1950-х годов.

[4] Демидова А.С. Каким помню и люблю // Вспоминая Владимира Высоцкого. – М.: Советская Россия, 1989. С. 280.

поминания Д.С. Карапетяна[1]. Тема О.Э. Мандельштама присутствует и в воспоминаниях В.Н. Халимоновой, видевшей на письменном столе В. Высоцкого книгу Н.Я. Мандельштам[2].

Уже этих нескольких свидетельств, пожалуй, достаточно для того, чтобы почти априорно заключить: В. Высоцкий не только знал, но и ценил поэзию О.Э. Мандельштама. Однако более важно определить, как отозвалось в творчестве В. Высоцкого художественное наследие его предшественника, если, конечно, отозвалось. Имел ли интерес В. Высоцкого к поэзии О.Э. Мандельштама свою реализацию в виде цитат, аллюзий и прочего интертекстуального, или же всё ограничивалось лишь пассивным восприятием?

Хотя С.В. Свиридов предполагает, что «Высоцкий, в отличие от Галича, не проявлял повышенного интереса к творчеству Мандельштама, надёжных мандельштамовских следов в его поэзии практически нет»[3], мы, несмотря на мнение уважаемого автора, всё же смеем надеяться на то, что нам и нашим коллегам (на чьи труды будем ссылаться далее) всё-таки удалось найти несколько бесспорных заимствований и «надёжных» мандельштамовских следов в текстах В. Высоцкого. При внимательном рассмотрении у В. Высоцкого и в самом деле обнаруживается немало строк, либо прямо соотносимых с творчеством О.Э. Мандельштама, либо могущих быть лирическим откликом на творчество предшественника.

Нам сейчас удастся увидеть и показать далеко не все интертекстуальные связи по линии «Мандельштам – Высоцкий», да и наше исследование не претендует на подведение завершающего итога. По сути дела, тема эта и не может быть исчерпана, ведь помимо явных перекличек всегда находится множество косвенных, сомнительных и латентных случаев, не осознаваемых В. Высоцким, и которые вряд ли когда-нибудь во всей своей полноте будут идентифицированы кем-либо.

---

[1] Карапетян Д.С. Владимир Высоцкий: Между словом и славой. – М.: Захаров, 2002. С. 88 – 89; 260 – 261.

[2] Режим доступа: http://otblesk.com/vysotsky/veron2-.htm

[3] Свиридов С.В. Листья травы забвения // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007 – 2009 гг. – Воронеж: ВГПУ, 2009. С. 121.

Предварительно отметим, что в капитальном исследовании австрийского учёного Х. Пфандля, созданном ещё в начале 1990-х гг. и целиком посвящённом интертекстуальным отношениям в произведениях В. Высоцкого, О.Э. Мандельштам упоминается неоднократно. Так, в частности, в последних строках стихотворения В. Высоцкого (1980 г.) «И снизу лёд, и сверху…» («Мне есть что спеть, представ перед всевышним, // Мне есть чем оправдаться перед ним») Х. Пфандль увидел воспринятую, возможно, от О.Э. Мандельштама констатацию того, что «смерть художника не следует выключать из цепи его творческих достижений»[1]. Эта мысль высказана в статье «Пушкин и Скрябин», созданной О.Э. Мандельштамом между 1915 и 1920 гг. и опубликованной во втором томе трёхтомника, о котором, видимо, говорила Н.М. Высоцкая. Неочевидное сопоставление двух художников, заявленное в названии статьи, вполне могло привлечь внимание В. Высоцкого, считавшего Пушкина, как известно, «величайшим на земле поэтом» и бывшего внимательным к его творчеству и биографии. Далее, говоря о «Диалоге у телевизора» В. Высоцкого, Х. Пфандль вновь вспоминает О.Э. Мандельштама, его статью «Нет лирики без диалога» (1913) и поэтический диалог О.Э. Мандельштама и А.А. Ахматовой[2]; в песне «О фатальных датах и цифрах» исследователь отмечает предусмотренную В. Высоцким возможность продолжения трагического перечня погибших поэтов, в том числе и О.Э. Мандельштама[3]. Но всё это, отмеченное учёным, скорее «культурный фон», ассоциативные совпадения, гипотетически возможные схождения, а не конкретная интертекстуальность в её прямом и узком смысле.

И всё-таки твёрдые, явственные и наличные переклички между текстами двух поэтов есть. Начнём с того, что хронологически первое явное заимствование «из Мандельштама» в творчестве В. Высоцкого было обнаружено

---

[1] Pfandl H. Textbeziehungen im dichterischen Werk Vladimir Vysockijs. – München: Verlag Otto Sagner, 1993. S. 27.

[2] Там же. S. 93 – 94.

[3] Там же. S. 144.

М.А. Перепёлкиным[1]: речь идёт о фразе «молю, как о последней милости» из прозаической «Жизни без сна» <1968 – 1971>, ср. у О.Э. Мандельштама: «Я молю, как жалости и милости, // Франция, твоей земли и жимолости…»[2]. В следующем году В. Высоцкий в стихотворении «Маринка, слушай, милая Маринка…» (1969) цитирует мандельштамовского «Декабриста» (1917), точнее говоря, известную тройственную формулу, оттуда взятую: «Поэт – а слово долго не стареет – // Сказал: "Россия, Лета, Лорелея"…»[3].

Рассмотрим далее и сопоставим первую пару произведений двух поэтов, где есть не просто точечное цитирование, а системное соотношение двух текстов: это «Бежит волна – волной волне хребет ломая…» О.Э. Мандельштама (1935)[4] и «Штормит весь вечер, и пока…» (1973) В. Высоцкого. Единый центральный мотив обоих произведений – гибель волн, уподобляемых живым организмам. Субъектность этих «атрибутов» моря подтверждается несколько раз в каждом тексте. У О.Э. Мандельштама: «Бежит волна», «волне хребет ломая», «с пенных лестниц падают солдаты»; у В. Высоцкого: «волны головы ломают», «По зову боевой трубы // Взлетают волны на дыбы», «навзничь раненная лошадь». Обратим внимание также на то, что в обоих стихотворениях присутствует семантика боя: у О.Э. Мандельштама – солдаты лезут на крепостную стену, у В. Высоцкого присутствует сигнал

[1] Перепелкин М.А. «Я не то что схожу с ума», но «чувствую уже…» // Творчество В. Высоцкого в контексте художественной культуры XX века. Сборник статей. – Самара: СамГУ, 2001. С. 88.

[2] Ко времени написания повести В. Высоцким это стихотворение стало доступным советским читателям, поскольку оно уже было опубликовано в воспоминаниях И.Г. Эренбурга «Люди, годы, жизнь» (Новый мир, 1961, № 1, С. 143; четыре строки) и полностью в журнале «Простор» (Алма-Ата), 1965, № 4, С. 58 – 64 (Мандельштам О. Из неопубликованного или забытого, предисловие И.Г. Эренбурга).

[3] Впервые на это цитирование указал и проанализировал его функцию Х. Пфандль (Pfandl H. Textbeziehungen im dichterischen Werk Vladimir Vysockijs. – München: Verlag Otto Sagner, 1993. S. 167).

[4] Здесь и далее цитируем произведения О.Э. Мандельштама по первому тому «Собрания сочинений», изданному в Вашингтоне в 1967 г. и, видимо, имевшемуся в библиотеке В. Высоцкого.

к сражению: «зов боевой трубы». Показательно и то, что в обоих случаях речь идёт о сломе хребта: «волна – волной волне хребет ломая» (О.Э. Мандельштам), «Так многие сидят в веках // На берегах и наблюдают, // Внимательно и зорко, как // Другие рядом на камнях // Хребты и головы ломают» (В. Высоцкий). Это уже можно рассматривать как безусловную оправданную аллюзию. Не станем подробно говорить о том, насколько важным является мотив слома хребта (позвоночника) у О.Э. Мандельштама, зафиксируем лишь, что в обоих текстах из двух синонимов выбрано именно слово «хребет»[1].

Примечательны и чувства, испытываемые гибнущими волнами. У О.Э. Мандельштама это тоска: «Кидаясь на луну в невольничьей тоске»; у В. Высоцкого – ярость: «Я слышу хрип, и смертный стон, // И ярость, что не уцелели». Оба чувства негативны и вполне соотносимы.

Кроме того, представляется чрезвычайно важным то, что текст В. Высоцкого содержит прямую отсылку к иному стихотворению О.Э. Мандельштама («Стансы», 1935): «Я должен жить, дыша и большевея, // ***И перед смертью хорошея*** // Ещё побыть и поиграть с людьми» ср. у В. Высоцкого: «Ах, гривы белые судьбы, // ***Пред смертью словно хорошея***…». Выделенные строки почти идентичны, В. Высоцким сохранена узнаваемая мандельштамовская «деепричастность», что позволяет рассматривать этот случай тоже как явное (хотя и не абсолютно точное) цитирование[2].

---

[1] В другом тексте О.Э. Мандельштама: «Тварь, покуда жизнь хватает, // Донести хребет должна, // И невидимым играет // Позвоночником волна». С.М. Шаулов увидел и предъявил смысловую общность «Штормит весь вечер, и пока...» и «Упрямо я стремлюсь ко дну…», исходя из их общей «мандельштамовской» образности: «Автоцитата, меняющая временной и залоговый модусы ("надломлю себе хребет" – "давленье мне хребет ломает"), сводит смысловые грани кода так, что мы видим самое *вхождение в точку* невозврата и понимаем этот *момент-процесс* в том же смысле, что и "Я горизонт промахиваю с хода" и "я со смертью перешёл на ты"» (Шаулов С.М. «Упрямо я стремлюсь ко дну…»: коды культуры и интертекстуальность. – Воронеж: Эхо, 2011. С. 36 – 37).

[2] Правда, в том же 1973 г. А.А. Вознесенский создаёт стихотворение «Художник и модель» со следующими строками: «Ты кричишь, что

На это почти дословное совпадение строк двух поэтов мельком обратил внимание ещё Х. Пфандль, но тогда его больше интересовало появление этой запоминающейся мандельштамовской «деепричастности» в иной песне В. Высоцкого. В первых строках произведения 1980 г. «Грусть моя, тоска моя…» («Шёл я, брёл я, наступал то с пятки, то с носка, – // Чувствую – дышу и хорошею») исследователь видит эту же цитату из стихотворения О.Э. Мандельштама, которая, по его мнению, участвует в организации всего текста В. Высоцкого (мотив предчувствия смерти в сочетании с желанием жить)[1].

Помимо вышеприведённых случаев, которые можно уверено признать цитированием, имеются переклички, хотя и не такие очевидные, но не менее значимые и любопытные. Начнём со стихотворений «Ламарк» О.Э. Мандельштама (1932) и «Упрямо я стремлюсь ко дну…» (1977) В. Высоцкого[2]. Черты сходства между двумя этими произведениями просто поразительны: хотя, имея единую мотивно-образную матрицу, морфологически они решены во многом неодинаково.

Первое: постепенность изменения лирического субъекта, который не мгновенно перемещается из одного онтологического статуса в другой, а постепенно спускается «вниз»; перед нами, по сути, единый архетипический сюжет.

Второе: отчётливая мариническая семантика обоих произведений, связанная с возвращением в водную среду как в жизненный первоисточник[3].

я твой изувер, // и, от ненависти хорошея, // изгибаешь, как дерзкая зверь, // голубой позвоночник и шею».

[1] См.: Pfandl H. Textbeziehungen im dichterischen Werk Vladimir Vysockijs. – München: Verlag Otto Sagner, 1993. S. 161 - 162.

[2] См. подробнее о об этом: Гавриков В.А. Деантропоморфизм субъекта у Высоцкого и Мандельштама (на материале стихотворений «Упрямо я стремлюсь ко дну…» и «Ламарк») // Владимир Высоцкий – XXI век: Международная научно-практическая конференция (Новосибирск, 6 – 10 мая 2014 г.). – Новосибирск: НГОНБ, 2014. С. 21 – 34.

[3] См. подробнее об этом стихотворении В. Высоцкого: Шаулов С.М. «Упрямо я стремлюсь ко дну…»: коды культуры и интертекстуальность. – Воронеж: Эхо, 2011. С. 63 – 67. Думается, что наблюдения и мысли исследователя могут быть экстраполированы и на интересующий нас текст О.Э. Мандельштама.

Третье: гибель (или мнимая гибель) в финале произведения.

Четвёртое: утрата «пятерицы» чувств, у В. Высоцкого: «давит уши» (ухудшается слух); теряется дар речи («нема подводная среда»); утрата человеческого зрения, правда, с приобретением нового – «рыбьего» (?): «Светло, хотя ни факела, // Ни солнца мглу не освещают». У О.Э. Мандельштама: «Он сказал: природа вся в разломах, // Зренья нет – ты зришь в последний раз»; «Он сказал: довольно полнозвучья, – // Ты напрасно Моцарта любил: // Наступает глухота паучья, // Здесь провал сильнее наших сил».

Есть ряд и других текстуальных сходств: ломаемый и выдавливаемый позвоночник у В. Высоцкого – обретение «продольного мозга» у О.Э. Мандельштама («И продольный мозг она вложила, // Словно шпагу, в тёмные ножны́»), продольный – значит «костный», новый хребет (сразу вспоминается – «кто своею кровью склеит двух столетий позвонки…»)? Да и в целом метаморфоза у обоих поэтов достаточно схожа, у В. Высоцкого: «Сравнюсь с тобой, подводный гриб, // Забудем и чины, и ранги; // Мы снова превратились в рыб, // И наши жабры – акваланги». У О.Э. Мандельштама: «Роговую мантию надену, // От горячей крови откажусь, // Обрасту присосками и в пену // Океана завитком вопьюсь». Мандельштамовское «красное дыханье» – не намек ли на жабры: они у живых рыб, как известно, красные (у Высоцкого упомянуты «жабры-акваланги»)?

В конечном итоге общее у двух текстов и то, что оба героя бегут от человеческого общества и от своего человеческого обличья из-за «людских безобразий». Правда, у О.Э. Мандельштама эта тема имплицитна[1].

---

[1] Небезынтересно рассуждение автора предисловия к американскому трёхтомнику об этом стихотворении, рассматриваемом как «вершина поэтической тайнописи» О. Мандельштама: «При первом чтении оно кажется безобидным щеголянием естественнонаучной терминологией... Но для начальства за розами наукообразия тут запрятана ядовитая змея твёрдой веры в бессмертие, действующее на советскую власть как красное сукно на быка» (Райс Э. Творчество Осипа Мандельштама // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: в 3 т. Т. I. – Вашингтон: Международное литературное содружество, 1967. P. XCVI).

На петербургской конференции 2016 г., посвящённой творчеству Высоцкого в контексте мировой культуры, в докладе Л.Г. Кихней прозвучало примечательное сопоставление «кабацкого текста» в русской литературе «Серебряного века» и в творчестве В. Высоцкого. В частности, проводились чёткие параллели между стихотворением О.Э. Мандельштама «Сегодня ночью, не солгу…» (1925) и «Что за дом притих…» (1974) В. Высоцкого[1].

Любопытное соотнесение текстов О.Э. Мандельштама и В. Высоцкого в сентябре 2012 г. провёл человек, пишущий в Интернете под псевдонимом Necrazyfan, рассуждая о строке «И пью горизонтальные // Воздушные потоки» («Затяжной прыжок» В. Высоцкого, 1973 г.): «…но мотивом пития воздушных потоков Высоцкий обязан другому автору. В «Конях»[2] вот этот ещё момент работает как якобы предчувствие-преддверие смерти: «что-то воздуху мне мало»: кажется, что человек задыхается. На самом деле это диалог с Мандельштамом, с его «словно тёмную воду, я пью помутившийся воздух». Высоцкому просто воздух пить – уже мало, он ветер пьёт, туман глотает. Ну, и потоки воздушные – тоже, значит, не без ветра»[3].

Заметим, однако, что неоднократно встречающийся в произведениях В. Высоцкого мотив «ветер / воздух = жидкость», которые льются, которые можно выпить-проглотить, мог быть воспринят раньше и из иных источников. В песне «И душа, и голова, кажись, болит» (1969) присутствует строка «Дайте мне глоток другого воздуха» – ср., например, у В.В. Маяковского («Война и мир», 1915 – 1916): «На лобном

---

[1] См.: Кихней Л.Г., Гавриков В.А. «Кабацкий локус» в русской поэзии XX века: статья первая (символизм и акмеизм) // Новый филологический вестник. 2019. № 4 (51). С. 228 – 246; Гавриков В.А., Кихней Л.Г. «Кабацкий локус» в русской поэзии XX века: статья вторая // Новый филологический вестник. 2020. № 2 (53). С. 204 – 220.

[2] Цитируемый нами автор здесь имеет в виду песню «Кони привередливые», написанную В. Высоцким в начале 1972 г.

[3] Режим доступа: http://about-visotsky.livejournal.com/96496.html

месте стою. // Последними глотками / воздух...»[1] (отрывки из этой поэмы В.В. Маяковского использовались в спектакле Театра на Таганке «Послушайте!», премьера которого состоялась 16 мая 1967 г.).

Кроме того, в русской поэзии XIX – XX веков существует множество подобных случаев уподобления воздуха-ветра воде (или другим «съедобным» жидкостям, включая спирто-содержащие[2]), – и их пьют (или их можно пить). Ниже приведём несколько примеров, найденных едва ли не случайно: «Он воздух пьёт перед собой, // Дым из ноздрей летит кипящих» (о коне); «Так путник часто пьёт на бархате полей // Воздушный аромат, где отцвела лилея»; «На Восток укройся дальный // Воздух пить патриархальный»; «Я жадно воздух пил сладчайший, // Настоянный на облаках… // Я пил мороз, как водку пьют»; «Пью, как студёную воду, // Горную бурю, свободу», – у автора этих строк есть даже такое: «Бегу, ***глотаю туман***, вязну по пояс…»[3]. Или ещё: «Старухи, сидя у ворот, // Хлебали щи тумана…»; «Глотая твёрдый, слюдяной, земной, // Холодный и благословенный воздух».

Подобные примеры можно приводить едва ли не десятками, выше мы цитировали строки только известных и очень известных авторов (кроме О.Э. Мандельштама, естественно) – от современников А.С. Пушкина до современников В. Высоцкого. При отсутствии явного цитирования определить, с кем именно из них ведёт диалог В. Высоцкий, не представляется возможным, поскольку уподобление воздуха-ветра жидкости, которая течёт-вытекает, которую можно выпить-проглотить, задолго до В. Высоцкого и даже О.Э. Мандельштама стало едва ли не общим местом в образной системе русской литературы.

---

[1] Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1. – М.: ГИХЛ, 1955. С. 230.

[2] «Свежий ветер закипает брагой» (Э.Г. Багрицкий); «Холодный ветер, как струя муската // Споласкивал дыханье» (Б.Л. Пастернак).

[3] Кстати сказать, книга, в которой приведено словосочетание «глотаю туман», имелась в библиотеке В. Высоцкого: Бунин И.А. Избранное. – М.: Художественная литература, 1970.

Однако предположение Necrazyfan´a правильно и точно в том смысле и в том направлении, что для О.Э. Мандельштама такая образность была весьма характерна и многоразово встречается в его текстах, например: «Отравлен хлеб и воздух выпит»; «Мы в каждом вздохе смертный воздух пьём»; «Весь воздух выпила огромная гора», «В хрустальном омуте какая крутизна» (о небе); «Весь воздух выпили тяжёлые портьеры»; «Воздух бывает тёмным, как вода, и всё живое в нём плавает»; «И, спотыкаясь, мёртвый воздух ем»; «Я гулял в полях колхозных, полон воздуха был рот»[1].

Соответственно, и схожие образы В. Высоцкого «пью … воздушные потоки», «воздух вылился», «ветры … потекли из щелей», «ветер пью», «глоток другого воздуха» могли быть «навеяны» образной системой О.Э. Мандельштама (но и не только ею). Для нас сейчас важнее то, что оба поэта очень охотно и часто обращаются к такой образности.

Почти аналогичная ситуация видится нам и в ряде следующих случаев, когда имеющие «мандельштамовские» признаки строки В. Высоцкого в то же время проявляют свою связь не только (а иногда даже и не столько) с произведениями О.Э. Мандельштама. Аллюзии на произведения О.Э. Мандельштама допустимы, но могут вызывать сомнения в виду их недоказуемости и наличия произведений иных авторов, на которые мог быть ориентирован В. Высоцкий.

Случай первый: «разрыв аорты». Этот образ В. Высоцким использован дважды: в песнях «Спасите наши души» («И рвутся аорты» – конец 1967 г.) и «Я уехал в Магадан» («Не порвал аорту» – первая половина 1968 г.). Строка из стихотворения

---

[1] На эту особенность поэзии О.Э. Мандельштама уже обращали внимание исследователи, в частности: «Нельзя не заметить, что существительное "воздух" у О.Э. Мандельштама часто сочетается с такими словами, которые характеризуют другую природную стихию – воду. Например, типичным для О. Мандельштама является сочетание "пить воздух"» (Калинина Л.В. Вещественные существительные в поэзии О.Э. Мандельштама (на материале стихотворений 1906 – 1920 годов) // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2006. № 15. С. 72).

О.Э. Мандельштама «За Паганини длиннопалым…» (1935)[1] «Играй же на разрыв аорты…», по мнению С.В. Свиридова – «вероятный источник образа»[2]. При этом С.В. Свиридов предполагает, что «стих из песни «Спасите наши души» – это Мандельштам, транслированный через Катаева»[3] (имеется в виду повесть В.П. Катаева «Трава забвенья» (1967), где указанный образ является одним из ключевых). Оставим в стороне вопрос о том, мог ли В. Высоцкий быть знаком с произведением О.Э. Мандельштама без помощи В.П. Катаева? Важнее и интереснее другое: в упоминавшейся выше поэме В.В. Маяковского «Война и мир» уже её персонаж-лирический герой «рвал аорты»: «Раскаяньем вспоротый, / сердце вырвал – / рву аорты!»[4]. Интересно то, что, рассматривая иной случай упоминания «аорты» О.Э. Мандельштамом («Стихи о неизвестном солдате», 1937), строка «Наливаются кровью аорты», О. Ронен видит в ней «контрастный подтекст – покаянное самоистребление Маяковского, винящего самого себя в мировой войне» (имеется в виду поэма «Война и мир») и предлагает сравнить этот образ с похожим фрагментом из текста «За Паганини длиннопалым»[5].

Второй случай – «Охота на волков» (1968) и «Конец «Охоты на волков», или Охота с вертолётов» (1978). Несколько раз в научной литературе встречается соотнесение охотящихся за героем-волком В. Высоцкого с «веком-волкодавом» О.Э. Мандельштама. Так, Ю.Ф. Карякин, говоря об «Охоте на волков» В. Высоцкого, видит в ней «завершение целого цикла русской поэзии» и проводит аналогию со стихотворением Б.Л. Пастернака «Я пропал, как зверь в загоне» («Нобелевская премия», 1959) и поэзией О.Э. Мандельштама, которая –

---

[1] В СССР впервые опубликовано в журнале «Подъём», Воронеж, 1966, № 1. С. 95 под неавторским названием «Скрипачка».

[2] Свиридов С.В. Листья травы забвения // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007 – 2009 гг.: сборник научных трудов. – Воронеж: ВГПУ, 2009. С. 120.

[3] Там же. С. 123.

[4] Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1. – М.: ГИХЛ, 1955. С. 230.

[5] Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. – СПб.: Гиперион, 2002. С. 118.

«сплошная погоня: "Мне на плечи кидается век-волкодав..."»[1]. Об этой же соотнесённости ранее (правда, вскользь) говорил и В.С. Блюменкранц[2]. Более подробно на взаимодействии этих текстов О.Э. Мандельштама и В. Высоцкого останавливается Л.Г. Кихней: «в стихотворении "За гремучую доблесть грядущих веков…" (1931) отражена ситуация тотальной охоты: лирический герой, не будучи волком, ощущает себя им, поскольку его травят и гонят как волка…»[3]. Напомним ключевую мандельштамовскую цитату из указанного текста: «Мне на плечи кидается век-волкодав, // Но не волк я по крови своей». Есть ли мандельштамовский след в «охотах» В. Высоцкого? Видимо, есть, наряду со многими другими, от «Смерти волка» (1844) А. Виньи и до «Волков» (1964) В.А. Солоухина. Возможным прозаическим претекстам «Охот» Высоцкого также посвящено отдельное исследование[4].

Третий случай. Т.В. Сафарова рассуждает о связи текста В. Высоцкого «Нежная Правда в красивых одеждах ходила…» (1977) и «Неправда» (1931) О.Э. Мандельштама[5]. Если всмотреться в эти два произведения, то предположение исследовательницы кажется жизнеспособным: здесь есть и антропоморфизм Неправды, и мотив посещения её дома, и мотив ловушки – Неправда не отпускает героя, который «Шасть к порогу – куда там – в плечо // Уцепилась и тащит назад».

---

[1] Международная научная конференция «XX лет без Высоцкого»: из выступлений на открытии конференции // Мир Высоцкого. Выпуск V. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2001. С. 13.

[2] Блюменкранц В.С. Владимир Высоцкий в школьных учебниках // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Выпуск IV. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2000. С. 544.

[3] Кихней Л.Г. К семиотике интертекстуальных мотивов в песнях Высоцкого: случай «Охоты на волков» // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2011 – 2012. – Воронеж: Эхо, 2012. С. 18.

[4] Гавриков В.А. Возможные прозаические «предшественники» двух «Охот…» Высоцкого (через призму библиотеки поэта) // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2012 – 2013 гг. – Воронеж: Эхо, 2013. С. 93 – 101.

[5] Сафарова Т.В. Жанровое своеобразие песенного творчества Владимира Высоцкого: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01. – Нерюнгри, 2002. С. 140 – 141.

И всё же эта параллель не представляется безупречной и явственной – произведение В. Высоцкого имеет множество значительно более близких и важных претекстов, которые если и не окончательно вытесняют из своего круга стихотворение О.Э. Мандельштама, то оттесняют его на периферию[1]. Кроме того, в тексте О.Э. Мандельштама отсутствует важнейший для песни В. Высоцкого персонаж – та самая Правда, на перипетиях которой сосредоточено авторское внимание. Впрочем, здесь, как и в иных случаях, если имеется хоть малейшее основание для обнаружения переклички, то доказать отсутствие последней вряд ли удастся.

Во всех трёх вышеприведённых случаях возможных, гипотетически допустимых «мандельштамовских» аллюзий в творчестве В. Высоцкого мы не можем с абсолютной уверенностью их ни подтвердить, ни опровергнуть, но самое важное – то, что в этих аллюзиях выявляется общность поэтического видения, интересов, инструментария обоих авторов.

И, наконец, последнее. Обращением В. Высоцкого к теме О.Э. Мандельштама и, возможно, свидетельством того, что он действительно читал воспоминания Н.Я. Мандельштам, может быть стихотворение 1979 или 1980 г. «Под деньгами на кону...», с описанием несостоявшегося самоубийства: «В кровь ли губы окуну // Или вдруг шагну к окну – // Из окна в асфальт нырну, – // Ангел крылья сложит – // Пожалеет на лету: // Прыг со мною в темноту – // Клумбу мягкую в цвету // Под меня подложит».

В воспоминаниях Н.Я. Мандельштам (глава «Прыжок») о периоде их ссылки в Чердынь так рассказывается о попытке самоубийства О.Э. Мандельштама в начале июня 1934 г.: «Я действительно не спала пять ночей и сторожила безумного изгоя. А в больнице, истомившись бесконечной белой ночью, я под утро забылась каким-то тревожным, как будто прозрачным сном… Вдруг – я почувствовала это сквозь сон – всё сместилось: он вдруг очутился в окне, а я рядом с ним. Он спустил ноги наружу, и я успела заметить, что весь он спускается вниз.

---

[1] См.: Скобелев А.В. «Нежная Правда в красивых одеждах ходила…» (из рабочих материалов к комментированию текстов В.С. Высоцкого) // Владимиру Высоцкому – 71: Народный сборник. – Николаев: Наваль, 2009. С. 248 – 265.

Подоконник был высокий. Отчаянно вытянув руки, я уцепилась за плечи пиджака. Он вывернулся из рукавов и рухнул вниз, и я услышала шум падения – что-то шлепнулось – и крик… Мы нашли О.М. на куче земли, ***распаханной под клумбу***. …Он вывихнул правое плечо. Остальное всё цело. Это был благополучный исход…»[1].

Этот эпизод с падением в клумбу, видимо, был значимым для В. Высоцкого: «клумба от цветов», в которую приземляется чудом спасшийся персонаж, присутствует и в комической песне 1979 г. «Через десять лет». Хотя, конечно, в данном случае (в отличие от вышеупомянутого стихотворения «Под деньгами на кону…») непосредственной связи с судьбой несчастного поэта, разумеется, нет. Но клумба как место счастливого приземления наличествует.

Подведём итоги.

1. В. Высоцкий не только имел в своей библиотеке произведения О.Э. Мандельштама, но и активно интересовался его творчеством, что засвидетельствовано в ряде воспоминаний.

2. Судя по мемуаристике и выявленным текстовым перекличкам, В. Высоцкий знал и высоко ценил творчество О.Э. Мандельштама.

3. В текстах В. Высоцкого на настоящий момент обнаружено 4 близких к стопроцентным цитаты из произведений О.Э. Мандельштама – в произведениях 1968, 1969, 1973 (2 цитаты) годов, что может указывать если не на время знакомства с творчеством О.Э. Мандельштама, то, по крайней мере, на период обострённого интереса В. Высоцкого к творчеству предшественника.

4. Из порядка 10 других произведений В. Высоцкого, косвенно соотносимых с претекстами О.Э. Мандельштама, примерно половина написана в начале – середине 1970-х (1972, 1974, 1977), другая часть – в конце 1960-х (1967, 1968). В более ранних текстах В. Высоцкого мандельштамовские «следы» обнаружить пока не удалось.

---

[1] Мандельштам Н.Я. Воспоминания. – М.: Согласие, 1999. С. 71. Первое книжное издание: Нью-Йорк: издательство имени Чехова, 1970. Возможно, именно эту книгу видела В.Н. Халимонова на столе В. Высоцкого.

В. ВЫСОЦКИЙ И С.Я. МАРШАК

Как и большинство детей, рождённых и живущих в СССР, В. Высоцкий познакомился с творчеством С.Я. Маршака в самом раннем возрасте – и оно сопровождало его всю оставшуюся жизнь. Мать поэта, Нина Максимовна Высоцкая, свидетельствовала о том, что маленький Володя знал наизусть и с удовольствием читал вслух «Детки в клетке» С.Я. Маршака и стихотворение Л.М. Квитко «Письмо Ворошилову» в переводе С.Я. Маршака (оригинал был написан на идиш – «А брив дем хавер Ворошилов»). Значительно позже, как вспоминает Н.М. Высоцкая, её сын сочинил пародийный экспромт на тему этого стихотворения: «Климу Ворошилову письмо я написал… // А потом подумал – и не подписал». Понятно, что для повзрослевшего В. Высоцкого творчество С.Я. Маршака не было таким значимым эстетическим ориентиром, как, например, поэтическое наследие А.С. Пушкина, В.В. Маяковского или С.А. Есенина (филологи убедительно доказали, что творчество именно этих поэтов наиболее часто отзывается в песнях В. Высоцкого). Однако литературная работа С.Я. Маршака тоже не была обойдена вниманием его младшего современника.



Начнём с того, что уже в песнях к «альпинистскому» кинофильму «Вертикаль» (1967, режиссёр С.С. Говорухин), с которых, собственно, и началась всесоюзная известность молодого актёра и исполнителя собственных песен, проявилось знание поэзии Р. Бернса в переводе С.Я. Маршака. Я имею в виду стихотворение шотландского поэта «В горах моё сердце…»

Впервые опубликовано: В поисках Высоцкого. 2013. № 7. С. 23 – 27.

с финальной строкой рефрена «В горах моё сердце, а сам я внизу». В текстах В. Высоцкого оно отзывается дважды.

Во-первых:

Мы рубим ступени… Ни шагу назад!
И от напряженья колени дрожат,
И сердце готово к вершине бежать из груди.

Во-вторых:

В суету городов и в потоки машин
Возвращаемся мы – просто некуда деться! –
И спускаемся вниз с покорённых вершин,
Оставляя в горах своё сердце.

В 1973 г. В. Высоцкий создаёт «Песенку про Козла отпущения», притче- или баснеобразную историю про некоего козла, которого «избрали в Козла отпущения». Постепенно этот «скромный козлик» превращается в тирана и агрессора для всех лесных жителей, которым угрожает: «Покажу вам "козью морду" настоящую в лесу, // Распишу туда-сюда по трафарету, // Всех на роги намотаю и по кочкам разнесу // И ославлю по всему по белу свету! // Не один из вас будет землю жрать, // Все подохнете без прощения: // Отпускать грехи кому – уж это мне решать, // Это я – Козёл отпущения!».

У С.Я. Маршака есть стихотворение для детей «Дрозд-богатырь» (1960), заглавный персонаж которого тоже пугает лесное население угрозой: «Я срублю // Большую ёлку, // Смастерю // Большую палку, // Чтоб лисице, зайцу, волку – // Всем зверям лежать вповалку!». А в финале стихотворения, когда перепуганные звери признают власть и силу дрозда, тот заявляет: «Все грехи я вам прощаю, // Вас не трогать обещаю…».

Другим возможным прообразом этой же песни В. Высоцкого могла быть пьеса С.Я. Маршака «Сказка про Козла» (1922). Эта пьеса многократно ставилась в детских и кукольных театрах СССР с начала 1920-х гг., а в 1960 г. на киностудии «Союзмультфильм» по её мотивам был снят кукольный мультфильм «Про Козла» (режиссёры И.Я. Боярский и В.В. Курчевский). В этой сказке-перевёртыше положительный «умница-козёл», проживающий у Деда и Бабы, одерживал в лесу победу над семерыми волками (т.е. сюжет «Волк и семеро козлят» преобразовывался в «Козёл и семеро волчишек»):

Козёл: Если смерть моя пришла,
Вы попомните козла!
Растопчу я вас ногами,
Заколю я вас рогами! (Дерётся с волками.)

4-й волк: Ну и бешеный козёл!
5-й волк: До чего рогатый зол!
6-й волк: Он мне ухо проколол!
7-й волк: Он мне брюхо распорол! (…)

Дед и баба: Где ты, где ты, наш козёл?
Ты куда от нас ушёл?

Козёл: Здесь, хозяева, в лесу!
Семерых волков пасу!
Караулю волчью стаю…».

Драматургия С.Я. Маршака была широко известна в СССР, и В. Высоцкий, конечно же, был с ней безусловно знаком не только по театральным постановкам, но и по мультипликационным и художественным фильмам, снимавшихся по мотивам произведений популярнейшего детского писателя. Так, например, в 1973 г. состоялась экранизация пьесы С.Я. Маршака «Горя бояться – счастья не видать» (1954). Режиссёр одноимённого фильма, В.Т. Туров, был близким другом В. Высоцкого, в его фильмах, снятых в 1966 – 1969 годах («Я родом из детства», «Война под крышами», «Сыновья уходят в бой») звучали песни В. Высоцкого, в двух из них он принял участие как актёр. Вполне вероятно, что именно благодаря фильму «Горя бояться – счастья не видать» в творчестве В. Высоцкого появляются не только персонифицированные, но и приниженные, обытовлённые (совершенно в духе персонажа С.Я. Маршака) образы Нелёгкой и Кривой, а позже – Тоски, которые преследуют человека.

Понятно, что и В. Высоцкий, и С.Я. Маршак в своих произведениях использовали традиции древнерусской «Повести о Горе-Злочастии», однако дополнительным стимулом для обращения к подобной образности для В. Высоцкого вполне мог стать вышеупомянутый фильм, снятый его другом по мотивам пьесы С.Я. Маршака.

Обратимся к поздней песне В. Высоцкого «Через десять лет» (1979). Она представляет собой монолог человека, в преддверье Нового года застрявшего в провинциальном аэропорте по причине нелётной погоды. «Вся страна никуда не летит», Аэрофлот переносит «Все рейсы за последние недели // На завтра – тридцать третье декабря», и, соответственно, Новый год не наступает.

Исследователи творчества В. Высоцкого (А.Е. Крылов и А.В. Кулагин) верно увидели здесь перекличку с пьесой-сказкой С.Я. Маршака «Двенадцать месяцев» (1943), в которой юная взбалмошная королева-самодурка отменяет наступление Нового года до тех пор, пока ей не будут принесена корзина подснежников. Вспомним третье действие указанной пьесы:

«Зал королевского дворца. Посреди зала – пышно разукрашенная ёлка. <...>

ВСЕ в зале: С Новым годом, ваше величество! С новым счастьем!

КОРОЛЕВА. Счастье у меня всегда новое, а Новый год ещё не наступил. ...Я вовсе не шучу. <...> Завтра будет тридцать третье декабря, послезавтра – тридцать четвёртое декабря. Ну, как там дальше? (Профессору) Говорите вы!

ПРОФЕССОР (растерянно). Тридцать пятое декабря... Тридцать шестое декабря... Тридцать седьмое декабря...».

Пьеса «Двенадцать месяцев» была впервые поставлена в московском ТЮЗе в 1947 г., в 1948 г. – во МХАТе (весьма вероятно знакомство с ней В. Высоцкого именно в этих постановках). В 1956 г. на экраны кинотеатров вышел мультфильм «Двенадцать месяцев» (сценарий С.Я. Маршака и Н.Р. Эрдмана, режиссёр-постановщик – И.П. Иванов-Вано), в 1972 г. – одноимённый художественный фильм (автор сценария и режиссёр А.М. Граник), которые периодически транслировались по телевидению.

Сомневаться в том, что эта пьеса С.Я. Маршака была известна В. Высоцкому, не приходится. К тому же младший сын поэта, Н.В. Высоцкий, вспоминает: «Помню, маленький, я лежал дома больной, и мама читала мне вслух по ролям пьесу Маршака "Двенадцать месяцев": один месяц у неё так говорил, другой иначе. Приходит отец: "А что это вы делаете?" – "Вот, читаю Никите", – говорит мама. "Давай я", – предлагает он и начинает читать. У папы вышло всё наоборот. Хорошая девочка, которая

попала в сказочный мир, получилась в его исполнении какой-то подленькой и хитренькой, а все месяцы были полными лопухами. Трогательная добрая сказка превратилась в какой-то сатирический памфлет! Я расстроился и сказал: "Не надо больше читать"»[1].

В. Высоцкий и С.Я. Маршак как художники очень непохожи друг на друга. Но, думаю, В. Высоцкому были близки такие значимые черты, характерные для творчества С.Я. Маршака, как максимально обострённое внимание к слову, интонационное богатство, насыщенная событийность поэзии, широта оттенков комического – от доброго юмора до злой сатиры, острота образного видения, его неожиданность и точность.

В подобном отношении к творчеству своего старшего современника В. Высоцкий, конечно же, не был одинок. Если, например, говорить о представителях «авторской песни» и вспомнить Б.Ш. Окуджаву, то, даже не занимаясь специальными изысканиями, можно тоже найти определённые переклички с поэзией С.Я. Маршака. Я имею в виду известную песню Б.Ш. Окуджавы «Заезжий музыкант целуется с трубою…» (1975). Эта строка, как представляется, явно перекликается со стихотворением С.Я. Маршака «Барабан и труба» (1958): «Тебе, голубушка-труба, // Досталась лёгкая судьба. // В тебя трубач твой дует, // Как будто бы целует». Конечно, это может быть и случайным совпадением, но обратим внимание на то, что в обоих произведениях обоих авторов труба рифмуется с «судьбой», что уменьшает вероятность независимости текста Б.Ш. Окуджавы от текста-предшественника.

А в том, что творчество С.Я. Маршака порой довольно неожиданном образом отзывается в текстах его младших коллег, нет ничего удивительного. Ведь на протяжении многих десятилетий оно являлось и является значимым и общеизвестным компонентом нашей культуры и поэтому должно было так или иначе отразиться в произведениях многих и многих авторов. И, видимо, так будет до тех пор, пока дети слушают и учат стихи С.Я. Маршака наизусть, а потом, став взрослыми, сами начинают сочинять собственные стихи и песни…

---

[1] Высоцкий Н.В. «Не надо говорить, будто у нас была дружная семья» // АиФ Суперзвёзды, выпуск 14 (68) от 26 июля 2005 г.

О ФИЛЬМЕ «ОПАСНЫЕ ГАСТРОЛИ», ЖОРЖАХ БЕНГАЛЬСКИХ, БОЛЬШЕВИКАХ-КОНТРАБАНДИСТАХ И ПРИМКНУТЫХ К НИМ КОЛЛОНТАЙ С МИКОЯНОМ

Во множестве электронных и бумажных изданий, как откровенно халтурных, созданных по законам безответственной скорописи и интернет-копирования, так и вполне серьёзных, стремящихся докопаться до истины, содержится примерно такая информация о фильме «Опасные гастроли»[1]: его сценарий основан на реальных событиях, изложенных в воспоминаниях А.М. Коллонтай, которая вместе с М.М. Литвиновым организовала доставку нелегальной литературы и оружия в предреволюционную Россию[2]. Далее сообщается, что по указанию кинематографических чиновников тема контрабанды оружия была удалена из сценария, однако фильм всё равно был ими воспринят крайне негативно и на экраны страны вышел только благодаря заступничеству старого большевика, члена ЦК КПСС и Президиума Верховного Совета СССР А.И. Микояна. Тот после закрытого просмотра фильма до слёз растрогался и сказал, что всё оно точно так и было, что он вместе с Коллонтай (вариант – с Литвиновым) именно так и обеспечивал доставку революционной контрабанды. В. Высоцкий в этом фильме сыграл роль конферансье и куплетиста Жоржа Бенгальского (он же революционер Николай Коваленко).

Впервые опубликовано: В поисках Высоцкого. 2013. № 7. С. 31 – 40.

[1] Одесская киностудия, 1969. Режиссёр-постановщик Г.Э. Юнгвальд-Хилькевич, сценарист М.А. Мелкумов.

[2] Отдельные авторы, пишущие об «Опасных гастролях», даже утверждают, что непосредственный прототип одного из главных героев фильма, Андрея Максимовича (псевдо-виконт де Кордель), – М.М. Литвинов, а прототип его фиктивной супруги по партии – А.М. Коллонтай, которую заодно ошибочно называют первой в мире женщиной-послом (см. и ср. биографии опередивших её Р. Швиммер и Д. Абгар).

Всё вышеизложенное содержит изрядное количество ошибок, нелепостей или (в лучшем случае) весьма сомнительных моментов. И ещё: у меня нет ни цели, ни желания высказывать какие-либо бессмысленные претензии авторам фильма – мы им навсегда благодарны за возможность увидеть и услышать Высоцкого-Бенгальского-Коваленко. Эти заметки – о бытующем неадекватном восприятии фильма и сказанного о нём. И в целом о вредном легкомыслии в исследовательской деятельности.

Обратимся к исторической «подкладке» фильма, которая настолько тонка и эфемерна, что почти отсутствует вовсе, отчего попытки связать содержание фильма с исторической реальностью выглядят как минимум странновато. Начнём с самого простого, с того, что А.М. Коллонтай никакого отношения к контрабанде не то что оружия, но даже литературы не имела, – это следует как из её воспоминаний[1], так и из воспоминаний её товарищей по партии. В целом же после изучения вполне доступных исторических и мемуарных источников[2] следует признать со всей определённостью, что сюжетообразующий мотив фильма (доставка большевистской контрабанды под видом театрального реквизита) – это чистой воды выдумка, абсолютно не связанная с реальностью. В этом утверждении нет ничего нового: ещё в 1970 г. один из рецензентов, в целом жёстко обругавший «Опасные гастроли», вполне справедливо заметил: «всё это … выглядит весьма анекдотично и никак не может претендовать на достоверность»[3].

---

[1] Коллонтай А.М. Из моей жизни и работы. Воспоминания и дневники. – М.: Советская Россия, 1974.

[2] Первая боевая организация большевиков. 1905 – 1907. М.: Старый большевик, 1934; Буренин Н.Е. Памятные годы. – Л.: Лениздат, 1967; Дайте нам организацию революционеров… (1895 – 1903 гг.) – М.: Издательство политической литературы, 1987; Литвинов М.М. Воспоминания о ленинской «Искре» // Исторический архив. – М., 1961. № 2. С. 139 – 151; Шейнис З.С. Максим Максимович Литвинов: революционер, дипломат, человек. – М. Издательство политической литературы, 1989.

[3] Дзиган Е.Л. Как же появилась эта картина? // Искусство кино. 1970. № 5. С. 101.

Соответственно, и тиражируемая информация о роли А.И. Микояна в выпуске фильма на экран вызывает серьёзные сомнения. Собственно (и прежде всего), представляется крайне сомнительным приводимое высказывание А.И. Микояна о том, что он якобы участвовал в этих контрабандных операциях. Ведь регулярная и централизовано организованная доставка из-за границы сначала литературы, а потом оружия производилась большевиками с 1902 по 1907 годы, т.е. тогда, когда А.И. Микояну было 7 – 12 лет. И хотя революционно-контрабандные операции периодически производились и позже, всё равно не нужно прилагать особых усилий, чтобы установить непричастность к ним А.И. Микояна, который и с М.М. Литвиновым познакомился только в середине 1920-х гг.[1].

Так откуда же растут длинные и тонкие ноги этих многочисленных и общераспространённых ошибок? История с А.И. Микояном, насколько мне известно, изначально была рассказана Г.Э. Юнгвальдом-Хилькевичем М.И. Цыбульскому в беседе 1.03.2008 г. В ходе этой беседы Г.Э. Юнгвальд-Хилькевич поведал о том, как много лет спустя после выхода «Опасных гастролей» он встретился с внучкой А.И. Микояна. «И вот она рассказывает: "Ой, вы знаете, какая была смешная история с вашим фильмом"… Микоян зашёл на просмотр фильма, разрыдался и сказал, что он с Литвиновым вот точно так возил оружие <…>, что лучше фильма он не видел»[2] и т.д.

Вынужден предположить, что и иные недостоверности тоже главным образом вышли из устных и письменных высказываний авторов фильма, по-видимому, изначально стремившихся оправдать свою оригинальную (в хорошем смысле) выдумку лукавой ссылкой на те события героического революционного прошлого, которых в действительности не было. Обратимся к истории вопроса и пройдёмся по доступным документам.

---

[1] См. предисловие А.И. Микояна в кн.: Шейнис З.С. Максим Максимович Литвинов: революционер, дипломат, человек. – М.: Издательство политической литературы, 1989.

[2] Цыбульский М.И. О Владимире Высоцком вспоминает Георгий Эмильевич Юнгвальд-Хилькевич (http://v-vysotsky.com/vospominanija/Jungvald_Hilkevich/text.html). Ф.И. Раззаков и А.Ф. Передрий передают эти же слова Г.Э. Юнгвальда-Хилькевича в иной редакции без ссылки на источник цитирования.

В январе 1969 г. Одесская киностудия направляет главному режиссёру Театра на Таганке Любимову Ю.П. письмо с просьбой разрешить артисту театра Высоцкому В.С. участвовать в съёмках фильма «Опасные гастроли». Там же (наверное, для большей убедительности) говориться о том, что этот «фильм повествует о революционной деятельности большевиков в Одессе (1910 г.), которые под руководством М.М. Литвинова открывают театр варьете»[1]. Какая Одесса 1910 г., какой театр?! После поражения Первой русской революции Меер-Генох Моисеевич Валлах (партийная кличка – Литвинов, он же Папаша, Граф и др.) с 1908 по 1913 г. почти безвылазно сидел в пригородах Лондона и зарабатывал себе на жизнь, давая уроки английского в семьях эмигрантов и трудясь рецензентом в местном книжном издательстве. Всего же М.М. Литвинов отсутствовал в России с 1906 по конец 1918 г.

По-видимому, создатели фильма и сами поверили сочинённой ими версии об исторических основах сценария и продолжали озвучивать её даже тогда, когда никакой необходимости обманывать советских киночиновников уже давно не было. Выдающуюся роль в деле создания легенды об исторической основе фильма (включая информацию о совместном приезде в Одессу М.М. Литвинова и А.М. Коллонтай) сыграл сценарист М.А. Мелкумов. В 1988 г. он так изложил «историческую основу» картины: «В 1904 году в Одессу прибыл на комфортабельном пароходе богатый французский лесопромышленник в сопровождении своей очаровательной супруги. …Лесопромышленника изображал большевик-ленинец, будущий народный комиссар иностранных дел СССР Михаил Литвинов, а его жену – Александра Коллонтай. <…> В Одессу они приехали из Парижа по решению загранбюро РСДРП и имели задание нащупать пути для доставки в Россию из Франции

[1] Добра! Высоцкий: документы, фотографии, воспоминания / сост.: Ю.А. Куликов, Г.Б. Урвачёва. – М., 2008. С. 112. В ходе концерта (декабрь 1969 г.) В. Высоцкий сказал: «Это литвиновское дело, девятьсот десятый год, когда передавали литературу и оружие из-за границы через подпольные организации».

нелегальной литературы и оружия»[1]. Далее М.А. Мелкумов пишет о том, что созданный революционерами театр-варьете получил известность в России, стал гастролировать в разных городах империи. И тут же указывает источник, из которого эта информация была им почерпнута: «Об этом написала в своих мемуарах известная революционерка, ближайшая сподвижница Ленина Александра Коллонтай».

А вот что говорил Г.Э. Юнгвальд-Хилькевич (2001 г.): «Картина делалась по воспоминаниям Коллонтай, как она вместе с Литвиновым в начале века ввозила в Россию оружие. У нас все эти сцены убрали: власти меняли историю, как хотели. Мне сказали – большевики должны везти из-за границы только листовки, то есть готовить идеологическую революцию. "Смотрите, – говорю, – сама Коллонтай пишет, что оружие в Россию ввозилось с 1905 по 1911 год под видом какой-то театральной мишуры". Мне ответили категорично: "Что могла написать эта старая дура?"»[2]. Заметим, что приведённый Г.Э. Юнгвальдом-Хилькевичем «категоричный» ответ на его фантастический рассказ про оружие и «театральную

---

[1] Мелкумов М.А. «Опасные гастроли», или Восемнадцать лет спустя (заметки автора сценария) // Вечерняя Одесса. 25.01.1988. С. 3. То же в кн.: Лазарева Г.Я., Миненко В.Т. Имена Одесской киностудии. Владимир Высоцкий. – Одесса: Астропринт, 2006. С. 105. Для порядка заметим, что «Заграничное бюро ***ЦК*** РСДРП» (именно так), созданное в августе 1908 г., никак не могло выдать подобное задание кому-либо: интересующиеся подробностями могут обратиться, например, к Большой советской энциклопедии. Г.А. Капралов, неточно, но критически пересказывая содержание фильма в статье «Опасное скольжение» (Правда, 13.02.1970. С. 5), тоже почему-то упоминает «заграничное бюро РСДРП» (время действия фильма Г.А. Капралов определяет как 1910 г.). Откуда взяли это «загранбюро» оба автора – загадка.

[2] Юнгвальд-Хилькевич Г.Э. Я никому не лизал задницу // Экспресс-газета. 2001. № 27 (337) 12 июля; из беседы М.И. Цыбульского с Г.Э. Юнгвальдом-Хилькевичем 1.03.2008 г.: «Это вообще-то сценарий по воспоминаниям Коллонтай. Но зав. отделом кино и будущий министр культуры Демичев сказал: "Об оружии не надо". Я говорю: "Но ведь так у Коллонтай написано". Он мне в ответ: "Не обращайте внимания на эту старую дуру"» (https://v-vysotsky.com/vospominanija/Jungvald_Hilkevich/text.html). _

мишуру», А.М. Коллонтай приписанный, вполне уместен, поскольку «старая дура» и в самом деле об этом ничего не писала, просто не могла написать: не было такого, и автор «категоричного» ответа это, скорее всего, знал.

Так почему же непричастная к большевистской контрабанде А.М. Коллонтай (эта якобы «ближайшая сподвижница Ленина», которая до 1914 г. солидаризировалась с меньшевиками, которая вступила в РСДРП только в 1915 г. и даже не имела партийной клички) – почему она оказалась совершенно неуместно, но многократно упоминаемой в данной истории? Можно было бы предположить, что А.М. Коллонтай просто изначально перепутали с Е.Д. Стасовой (она же Гуща, Жулик, Абсолют), активно проводившей крайне рискованные операции как с нелегальной литературой, так и с контрабандным оружием, что подробно описано в её воспоминаниях. К подпольно-контрабандной Одессе, однако, Е.Д. Стасова (Гуща, Жулик, Абсолют) отношения не имела вовсе, её деятельность была в основном связана с Петербургом и Финляндией[1].

В 1901 – 1904 годы агентом газеты «Искры» в Одессе была Р.С. Залкинд (она же Землячка, Демон), но какие-либо сведения, с ней связанные и хоть отдалённо напоминающие сюжет «Опасных гастролей», мне обнаружить не удалось. В Одессу значительную часть нелегальной литературы доставляли морем из Франции, Болгарии, Румынии и Италии на иностранных кораблях. В порту литературу в непромокаемых мешках (или в бочках) моряки сбрасывали за борт, а приплывавшие на лодках местные подпольщики под покровом ночи принимали контрабанду.

Можно с большой долей вероятности предположить, что об А.М. Коллонтай вспомнили в контексте большевистской контрабанды «Опасных гастролей» только потому, что она с 1922 г. была коллегой М.М. Литвинова-Папаши по дипломатической службе в советском наркомате иностранных дел, что, видимо, и породило ложный тезис об их сотрудничестве в дореволюционный период. Однако, как выясняется, это предположение оказывается не настолько абсурдным, как может показаться на первый взгляд.

---

[1] См. подробнее: Стасова Е.Д. Воспоминания. М.: Мысль, 1969.

Г.Э. Юнгвальд-Хилькевич: «Фильм снимался по воспоминаниям Александры Коллонтай, которые я прочитал в журнале "Юность"»; «…Вся острота этой истории заключалась в том, что они возили оружие, так было написано в воспоминаниях Коллонтай в журнале "Юность", по которым был написан сценарий»[1]; «В основе фильма – подлинная история, описанная Коллонтай и пережитая ею в юности. О том, как с 1909-го по 1915 год она вместе с Литвиновым возила оружие в Россию. Воспоминания Коллонтай о том времени были опубликованы в журнале "Юность"»[2]; и ещё: «Я стал одержим идеей фильма для Высоцкого и <…> поделился ею с Михаилом Мелкумовым, сценаристом номер один на "Узбекфильме". Тот откопал историю в журнале "Юность" про Жоржа Бенгальского из воспоминаний Коллонтай. Я завопил: "Гениально!" – и мы сели за сценарий "Опасных гастролей"»[3]. Как видим, Г.Э. Юнгвальд-Хилькевич многократно указывает на единый источник, ставший информационным (тематическим) основанием для сценария фильма.

М.А. Мелкумов схожим образом вспоминает, что «оригинальное решение» для сценария будущего фильма долго не находилось, но ему случайно попался на глаза отправленный в макулатуру журнал «Юность» без обложки и без нескольких первых страниц. А на оставшихся страницах «мелькнула фамилия Коллонтай». И далее: «Так я нашёл главное – оригинальную схему. Её надо было наполнить содержанием и соблюсти все прочие каноны кинодраматургии. Что я и сделал»[4].

---

[1] Юнгвальд-Хилькевич Г. Одесса-Москва-Ташкент. // В поисках Высоцкого. 2017. № 26. С. 120. Интервью брал Л.Н. Черняк 25 марта 1997 г., Москва.

[2] Юнгвальд-Хилькевич Г.Э., Юнгвальд-Хилькевич Н.Г. За кадром. – М.: Центрполиграф, 2000. С. 83

[3] Юнгвальд-Хилькевич Г.Э. Мушкетёры и Высоцкий // Караван историй. 2012. № 6. https://7days.ru/caravan-collection/2012/6/georgiy-yungvaldkhilkevich-mushketery-i-vysotskiy.htm

[4] Мелкумов М.А. «Опасные гастроли», или Восемнадцать лет спустя (заметки автора сценария). Цитирую по книге: Лазарева Г.Я., Миненко В.Т. Имена Одесской киностудии. Владимир Высоцкий. – Одесса: Астропринт, 2006. С. 105.

Ищем воспоминания А.М. Коллонтай в журнале «Юность» (выходил с 1955 г.). Ищем – и не находим. Ищем в иных журналах 1965 – 1968 гг. Опять неудача! Не настаиваю на том, что результаты моих поисков обжалованию не подлежат. Мне не удалось найти эти мемуары, но, может быть, кому-нибудь удастся обнаружить чьи-то (пусть даже не Коллонтай, пусть не в «Юности» опубликованные) материалы про революционного конферансье и куплетиста Жоржа Бенгальского.

Пока же могу сообщить о том, что в журнале «Юность» в 1955 году (№ 6. С. 95 – 101) были опубликованы воспоминания М.М. Литвинова «В борьбе за "Искру"», в которых мельком говорилось о том, что «литература доставлялась в Россию французскими пароходами, совершавшими правильные рейсы между Марселем и нашими черноморскими портами. <…> Основная масса литературы направлялась, однако, через сухопутные границы, где мы пользовались услугами обыкновенных контрабандистов». Про переправку в Россию оружия в этих воспоминаниях нет ни слова, А.М. Коллонтай тоже не упоминается.

Более близкой к описанию, содержащемуся в словах режиссёра и автора сценария «Опасных гастролей», мне представляется следующая публикация, найденная в июльском номере 1966 г. журнала «Юность»: «Моему дальнейшему потомству...» К 90-летию со дня рождения М.М. Литвинова. Публикация и комментарии З.С. Шейниса (с. 84 – 92). Этот материал содержит письма М.М. Литвинова 1902 – 1951 годов, в том числе связанные с контрабандой нелегальной литературы и оружия, сопровождаемые комментирующим рассказом историка З.С. Шейниса. Значительная часть (6 шт.) публикуемых писем, относящихся к заключительному периоду жизни знатного революционера, были адресованы А.М. Коллонтай. Видимо, только поэтому и приплели к литвиновским делам эту даму, более озабоченную вопросами раскрепощения женщин и теорией сексуальной революции, нежели большевистской контрабандой железных маузеров-браунингов-манлихеров или даже новомодных ручных пулемётов системы Мадсена.

Данная публикация тем более должна привлечь наше внимание, поскольку за ней в том же номере «Юности» следует материал, вызывающий ассоциации с темой театра-варьете из «Опасных гастролей». А именно: в журнале непосредственно за материалом с историей большевистских пропагандистских и оружейных контрабанд следует раздел «Эстрада» с воспоминаниями А.Г. Алексеева «Я – конферансье» (с. 93 – 98). «Весёлое и жизнерадостное искусство эстрады», о котором вспоминал известный артист, относилось к приблизительно тому же периоду, что и оружейно-пропагандистская контрабанда большевиков. А работал А.Г. Алексеев именно в театрах-варьете, кабаре и им подобных (театры миниатюр), в том числе и в дореволюционной Одессе, чему посвящена часть публикации. Контаминация двух тем, представленных в расположенных рядом материалах одного номера журнала, как представляется, и легла в основу сценария. Точнее – этот номер журнала «Юность» мог стать первотолчком для написания сценария фильма на заданную сценаристу тему[1].

Будем надеяться, что мы разобрались с «историей в журнале "Юность" про Жоржа Бенгальского из воспоминаний Коллонтай» (формулировка Г.Э. Юнгвальда-Хилькевича). Теперь займёмся самим Жоржем Бенгальским, который к фильму «Опасные гастроли» отношения не имеет (или почти не имеет): имя героя В. Высоцкого – Николай или Николя (на французский манер).

Для начала следует обратить внимание на первые кадры фильма: большевик Андрей Максимович, он же – виконт де Кордель (его роль исполняет Н.Г. Гринько), едет на пролётке по одесской улице, останавливает экипаж у рекламной тумбы, подходит к ней и изучает афишу, которая на 40-й – 45-й секундах демонстрируется нам, зрителям, крупным планом, во всю ширину экрана. Вот она.

---

[1] М.А. Мелкумов: «Условия были жёсткими и категоричными: фильм должен быть музыкальным, действие должно происходить в Одессе, а главная роль должна быть написана для Владимира Высоцкого» (цитирую по книге: Лазарева Г.Я., Миненко В.Т. Имена Одесской киностудии. Владимир Высоцкий. – Одесса: Астропринт, 2006. С. 105).



Заметим, что в ходе концерта, который мы уже цитировали (декабрь 1969 г.), В. Высоцкий так рассказывал о фильме: «И вот, значит, один из них, актёр этого самого театра-варьете – Бенгальский такой, Николай, которого я играю…». Пишущие о Жорже Беёнгальском в исполнении В. Высокого, видимо, считают это высказывание оговоркой В. Высоцкого и потому игнорируют, продолжая безответственно называть Бенгальского Николя-Николая Жоржем.

А причина этого переименования заключается в том, что сценический псевдоним героя В. Высоцкого неизбежно ассоциируется с фамилией иного конферансье, тоже Бенгальского и тоже выступающего на сцене театра-варьете. В первой части романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» (глава 12 «Чёрная магия и её разоблачение») действует «хорошо знакомый всей Москве конферансье Жорж Бенгальский», тот самый тупой надоедала Жорж Бенгальский, которому кот Бегемот публично откручивает голову «за враньё и ложные замечания».

Персонаж из романа М.А. Булгакова не был первым Бенгальским в русской культуре. В «Булгаковской энциклопедии» отмечено (к сожалению, без конкретизации), что «фамилия Бенгальский – распространённый сценический псевдоним»[1], что для нашего случая могло бы быть актуальным. Заметим, однако, что в шеститомной «Театральной энциклопедии» (М.: Советская энциклопедия, 1961 – 1967) сведения о ком-либо, использовавшем этот «распространённый

---

[1] Соколов Б.В. Булгаков. Энциклопедия. – М.: Локид; Миф, 1997. С. 202.

сценический псевдоним» отсутствуют. Скорее у этого псевдонима литературное происхождение и литературная распространённость, нежели сценическая: странно-экзотическая фамилия «Бенгальский» не воспринимается всерьёз, она одновременно и претенциозна, и ущербна, своей нелепостью она пародирует артистические (псевдоаристократические) фамилии-псевдонимы, образованные от названий географических объектов.

В романе Ф.К. Сологуба «Мелкий бес» (1905) присутствует эпизодический персонаж, провинциальный драматический актёр Бенгальский (он благородно оказывает помощь одному из главных героев романа, оказавшемуся в глуповатом положении). А среди нескольких вполне реальных жизненных прототипов булгаковского персонажа исследователи называют литератора Н.Г. Шебуева, имевшего псевдоним Гр. Бенгальский (вариант – «Граф Бенгальский») [1] и, как ни странно, – того самого конферансье А.Г. Алексеева, о материале которого, в «Юности» опубликованном, мы говорили несколькими абзацами выше[2].

И всё-таки ближе всех Николя Бенгальскому из «Опасных гастролей», конечно же, оказывается его однофамилец и коллега из «Мастера и Маргариты». К началу работы над сценарием «Опасных гастролей» сокращённая версия романа

---

[1] См.: Золотоносов М.Н. «Мастер и Маргарита» как путеводитель по субкультуре русского антисемитизма. – СПб.: Инапресс, 1995. С. 93. Шебуев Николай Георгиевич (1874 – 1937) в 1905 – 1906 годах издавал популярный сатирический журнал «Пулемёт», был арестован и заключён на год в Петропавловскую крепость. После 1917 г. работал в советской печати, писал сценарии для эстрады и цирка. На плите колумбария Н.Г. Шебуева на Новодевичьем кладбище надпись: «Писатель-журналист, боец 1905 г.». Псевдонимом «Граф Бенгальский» пользовался и его младший современник, журналист С.Н. Петропавловский (1884 – ?) – см.: Масанов И.Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, учёных и общественных деятелей: в 4 т. Т. 4. – М.: Всесоюзная книжная палата, 1960. С. 368.

[2] См.: Мершавка В.К., Орлов В. Мёртвая душа: образ Жоржа Бенгальского в романе "Мастер и Маргарита" Часть первая. Голубой конферанс. http://mershavka.ru/articles/ obraz_zhorzha_bengalskogo/

М.А. Булгакова уже была напечатана в журнале «Москва» (№ 11 1966 г. и № 1 1967 г.). Данная публикация была одним из важнейших событий в культурной жизни страны второй половины 1960-х годов, это произведение мгновенно стало широко известным (если не сказать «культовым»). Не прочитать «Мастера и Маргариту», не помнить наизусть отрывки текста, не цитировать их считалось едва ли не неприличным в интеллигентном обществе.

Поэтому я, признаться, нахожусь в недоумении и не могу понять, – какую цель преследовали создатели фильма, делая своего положительного (с элементом трагизма) героя-революционера однофамильцем комического персонажа-неудачника из знаменитого романа М.А. Булгакова. Неужели создатели «Опасных гастролей» вполне осознанно процитировали «Мастера и Маргариту» таким странным способом? Обратим внимание на то, что ассоциацию фильма с историей в театре-варьете из романа М.А. Булгакова (сеанс чёрной магии Воланда) усиливают сцены выступления «мага» Али-Бабы[1] (тоже, – заметим, – имя «с историей»).

Короче говоря, не вызывает удивления тот факт, что Николя Бенгальского стали закономерно именовать Жоржем сразу же после выхода фильма на экраны (5 января 1970 г.). Например, в рецензии, напечатанной в «Ленинградской правде» 17 января 1970 г. уже говорилось о «фамильярно развязном конферансье Жорже Бенгальском»[2], которого сыграл артист В. Высоцкий. И.И. Рубанова тоже опрометчиво высказалась о Жорже Бенгальском в исполнении В. Высоцкого[3]. Больше того: как выясняется, Николя Бенгальского иногда называли

---

[1] «Волшебник индийский Али-Баба Аравийский, гений иллюзии, манипуляции, чёрной магии» (как представил его зрителям Н. Бенгальский-Высоцкий), гипнотизёр, превращающий воду в вино и дурачащий полицейских фокусом с денежными купюрами – помните советские «червонцы» Воланда?

[2] Цит. по: Цыбульский М.И. Владимир Высоцкий в Одессе. – СПб.: Студия НП-принт, 2013. С. 56.

[3] Рубанова И.И. Владимир Высоцкий. – М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1977. С. 17; Её же: Владимир Высоцкий. – М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1983. С. 38.

Жоржем даже до выхода фильма на экран, а то и до начала съёмок. В книге «Имена Одесской киностудии. Владимир Высоцкий» представлены эскизы костюмов, в том числе и костюмов Жоржа Бенгальского – именно так назвал этого персонажа художник по костюмам Б.Г. Кноблох. В том же издании приведён «Информационный материал о создателях фильма "Опасные гастроли", в котором Бенгальский вновь назван Жоржем[1]. В интернет-публикации А. Орехъ'а на сайте радиостанции «Эхо Москвы»[2] после традиционного и общераспространённого высказывания, касающегося Литвинова-Коллонтай-Микояна, приводится фотопроба Е.И. Жарикова на роль Жоржа Бенгальского (как это значится в отстуканной на машинке подписи к фото).

ЖОРЖ БЕНГАЛЬСКИЙ
Актер ЖАРИКОВ Е., штат "Мосфильм"

Увы, мне достоверно неизвестно происхождение ни этой подписи, ни самой фотографии артиста, – может быть, эта подпись и более поздняя. Но в любом случае в регулярных переименованиях Николя Бенгальского в Жоржа нет ровным счётом ничего противоестественного, даже наоборот: здесь проявляется самая явная, близкая и прямая ассоциация такого типа: поэт = Пушкин, Москва = столица, ящик = водки, Бенгальский = Жорж!

Неужели авторы фильма не предусматривали подобный эффект? Или как раз предусматривали, на него рассчитывали, исходя из хулиганских соображений, – это такая тонкая ирония и самоирония, странный постмодернистский кукиш под носом

---

[1] См.: Лазарева Г.Я., Миненко В.Т. Имена Одесской киностудии. Владимир Высоцкий. – Одесса: Астропринт, 2006. С. 89, 93.

[2] http://echo.msk.ru/blog/odin_vv/1841738-echo/; «Сценарий фильма был написан по воспоминаниям Александры Коллонтай, легендарной большевички и первой в мире женщины-посла. Вся эта история с варьете и нелегалами была совершенно реальной» (Один Высоцкий. – М.: Ракурс, 2020. С. 170).

советской власти[1]? Может быть, Бенгальский у них и был изначально Жоржем, а переименовали его в Николя значительно позже под давлением каких-то внешних обстоятельств? Или они просто забыли, не знали о Бенгальском из «Мастера и Маргариты»? Или просто не придавали особого значения выбору сценического псевдонима для главного героя своего фильма? Странно всё это и очень жаль, что спросить о причинах этой странности уже не у кого…

В любом случае нам, пишущим об «Опасных гастролях», следует быть аккуратнее с применяемыми формулировками и не столь легковерно относиться к любой информации, получаемой из разных, в том числе и из вполне уважаемых источников. Впрочем, это относится не только к «Опасным гастролям» и не только к пишущим об этом фильме.

* * *

Надеюсь на то, что прочитавшие всё вышеизложенное и его подвергнут проверке на соответствие действительности.



[1] Е.Л. Дзиган возмущённо сообщает, что «Постановщик, давая интервью для газеты, счёл возможным сказать: "Мы посвящаем нашу киноленту столетию со дня рождения В.И. Ленина"» (Дзиган Е.Л. «Как же появилась эта картина?» // Искусство кино. 1970, № 5. С. 103).

СОДЕРЖАНИЕ

ПОСЛЕДНИЕ СЛОВА

Предполагаю, что в этом издании содержатся неточности и ошибки, мной допущенные, но не замеченные, за что приношу искренние извинения читателям. Буду благодарен за замечания, исправления, дополнения и соображения, которые в течение некоторого времени имеет смысл отправлять по электронному адресу awskobelev@mail.ru .

Электронная версия данной брошюры, полностью аутентичная бумажному изданию, выложена на сайтах https://reader.z-library.sk , www.twirpx.com , https://g.eruditor.one , https://archive.org и др.

АВС

ДЛЯ ЗАМЕТОК



Иллюстрация А. Рэкема (Arthur Rackham)
к немецкой сказке «Три пряхи» в записи братьев Гримм

К с. 57 и далее. О «нечистой» природе Нелёгкой и Кривой. В «Повести о Горе-Злочастии» (весьма значимый претекст рассматриваемой песни В. Высоцкого), заглавный персонаж обращается к сомущаемому им мо́лодцу с такой самохарактеристикой: «Покорися мне, Горю **нечистому**».

К с. 61. Видимо, А.К. Бирих, В.М. Мокиенко и Л.И. Степанова неудачно выразились, заявив: «Нелёгкая - слово, употребляющееся только в составе фразеологических оборотов» (так их цитирует В.П. Изотов). Здесь наверняка имелся в виду только субстантиват «нелёгкая», а не прилагательное «нелёгкая». Ведь не могут же словосочетания «нелёгкая судьба / жизнь / борьба / задача и т.д. считаться фразеологическими оборотами?

ДЛЯ ЗАМЕТОК

К с. 63. «Материнский» образ судьбы присутствует и в стихотворении Е.А. Баратынского «Дорога жизни» <1825>: «В дорогу жизни снаряжая // Своих сынов, безумцев нас, // Снов золотых судьба благая // Даёт известный нам запас».

К с. 63. А.Е. Крылов и А.В. Кулагин предложили следующее объяснение размеров Нелёгкой: «И огромная старуха // Хохотнула прямо в ухо (и проч.) – характерное для алкогольного психоза видение» (Крылов А.Е., Кулагин А.В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни. Комментарий к песням поэта. – М.: Булат, 2010. С. 299 – 300). Вряд ли будет верным рассматривать данный образ и, тем более, иную («***и проч.***») образность песни в предлагаемом ключе. По крайней мере, врач психиатр-нарколог В.П. Жуликов сообщает, что это – «образное выражение, ***нехарактерное*** для алкогольного психоза. При алкогольном психозе живые существа чаще маленького размера и разговаривают с больным на расстоянии (из-за стен, с балконов, с других этажей, с улицы и т.д.), а не "прямо в ухо"».

Заказ 26. Тираж 150.
Подписано в печать 25.01.2025.